

د. محمد مرثاض

الشيخ زكريا

فد الأديب العربي المعاصر



د. محمد مرتاض

السرديات

في الأدب العربي المعاصر



© دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع - الجزائر 2014

- صنف : 4/493

- الإيداع القانوني : 6595/2013

- ردمك : 4-844-65-9961-978 ISBN

يمنع الاقتباس والترجمة والتصوير إلا بإذن من الناشر

www.editionshouma.com

email.info@editionshouma.com

ليس ثمة فنٌّ من الفنون الأدبية الحديثة نال من الاهتمام ما نالته السرديات، ولا سيما الرواية والقصة القصيرة، وقد يعود السرُّ في ذلك إلى أنَّ الرواية والقصة هي ضروب من الكتابة النثرية الشديدة القدرة على إنجاز الاتصال في العمق، وفضلاً عن ذلك فإنها تناقض الرتوب والزيّف والغثاثة والضحالة، وتمنح الإنسان فرصة للسّموّ لا تقلّ عن الفرصة التي يمنحها الشعر^(١). فقد خُصّصت لها ندوات، ونُظّمت أيام دراسية حولها وملتقيات، واحتدمت بين النّقّاد حول هذا السّارد أو ذاك الصّراعات، فتباينت وجهات النّظر، وتصارعت الأقلام تأييداً لهذا وإقصاءً لذاك ممّا كان له انعكاس مباشر على تأجيج جذوة الصّراع، ومضاعفة المقروئية لعمل من الأعمال المنشورة في مصر أو السعودية أو المغرب أو سورية...

ولعلّ أنّ التّواصل القائم بين الأقطار العربية عن طريق الفضائيات والشبكات العنكبوتية قد غدّى هذه العناية وأمدّها بمزيد من الاهتمام، فهذا العالم التكنولوجيّ ساعد كثيراً المثقّفين، ومكّنهم من استكشاف ما يُنشر من أعمال، وما يصدر من آثار. أضف إلى ذلك جمالية النصّ السردية، وقربه أكثر من عواطف المتلقّين، والتّصافه بالمشاعر الإنسانية، طالما كان كلّ نصّ سرديّ يطرق مشكلاً اجتماعياً، أو يشرح آفات بشرية، أو ينقل عالماً من الخيال جميلاً ومثيراً تظلّ نفس المتلقّي سابحة معه في يمّ السّحر والوجل والجلل أحياناً.

والصفّحات التي حبرناها في هذا الكتاب تعبّر بصدق عن بعض أولئك، فقد كُتبت هذه المقالات على فترات، كان بعضها قد قدّم في ملتقى أو مؤتمر، وبعضها الآخر كُتب رغبةً في تنشيط الحركة النقدية، وبعضها الثالث جاء على إثر الانتهاء من قراءة عمل ما؛ محاولاً أن يُشجّب ما لا يتلاءم وطبيعة المتلقّي العربيّ، ويتنافى مع قيم المجتمع ومكوّناته.

(١) القيمة والمعيّار: د. يوسف سامي اليوسف، ص 91.

ذلك، والمقالات التي يتألف منها هذا الكتاب هي عبارة عن فصول أو مباحث، كل فصل منها يتناول موضوعا ذا صلة بالجانب السردي، والتي تُقضي كلها في النهاية إلى يمّ السرديات الطّافح بتموجات، بيد أن الغالب عليها إنّما كان متعلّقا بموضوعات جزائرية سجّلت لنا جانبا من هذا الأدب العربي الذي كان إلى عهد قريب منعدم الذكر، وكان الاهتمام يدور فقط حول المكتوب بالفرنسية. ولكنّا حاولنا مع ذلك، أن يشتمل هذا الكتاب أيضا على مقالتين أخريين عن العالم العربي؛ الأولى تتعلّق بالتّجربة الروائية الجديدة حيث وقفنا عند أربعة أعمال تمثّل كلاً من سورية وموريتانيا وتونس والجزائر، فاتّضح لنا أن الروائيين الأربعة كانت أعمالهم قد استوفت شروط الرواية الجديدة، وبلغت أوج الرّوعة في التّجريب. ومن الأعمال القصصية التي استرعت الانتباه، واستوقفت المتلقّي مجموعة أحمد زياد محبّك الموسومة "عريشة الياسمين"، والتي تُعدّ بحقّ قمة في الوصف والسرد والحبكة ولحظات التّأزم والأحداث التي كانت من وراء تفوّق هذه المجموعة على كثير من الأعمال السردية التي صدرت في سورية وفي غيرها من البلدان العربية الأخرى.

وبما أن الجزائر اختيرت أنموذجاً للسرديات، فقد وقفنا عند رسالة القاصّ والآفاق المستقبلية للقصة القصيرة في الجزائر. والحادثة عبر القصة القصيرة في الجزائرية في الثمانينات و البنية السردية في الأنفاس الأخيرة والتّجاوزات والهوس الجنسيّ في ليليات امرأة أرق، وإطلالة على القصة القصيرة في الغرب الجزائري والتّجربة الروائية الجديدة في العالم العربي. وختمنا الكتاب بملحق خُصّ لوقفّة عند جانب من نتاج (ماركيز)؛ ويتعلّق الأمر بمجموعته القصصية "جنازة الأمّ العظيمة وجاء هذا الملحق مع نتاج العالم العربي لأننا اعتمدنا التّرجمة العربية للمجموعة المذكورة فلا ضير في تصوّرنا، أن تدرج ضمن

محتويات الكتاب على أنها ملحق له فحسب و الموضوعات جميعها
مثلاً المحدثا إليه أنفا تتضافر فيما بينها لتؤلف في النهاية عملاً متكاملًا
يعرف بالأشكال السردية في بعض الأقطار العربية وبعكس صورة
الثقافة العربية في الجزائر بعد الإستقلال، وما استطاعت أن توصله
إلى الأجيال الجديدة في هذا البلد فاجتازت بكل قوة وثقة حدود وطنها
للتناغم مع إيقاع ثقافة الأقطار العربية الأخرى..

تلمسان، في 25 أبريل 2008م.

محمد مرتاض

**رسالة القاصِّ والآفاق المستقبلية
للقصّة القصيرة في الجزائر**

- نظرة عن القاص والقصة -

أثر عن ابن خلدون قوله يُعرّف الأدب على أنّه "هو الأخذ من كل شيء" بطرفٍ وكان هذا الحكم على الأدب مقبولا والتعريف به مسلماً على عهد المفكر الاجتماعي الكبير، أمّا في زماننا هذا وبعد ما تحدّثت الدراسات، وتنوّعت النظريّات والمذاهب والمدارس الأدبيّة، فقد غدا من العسير على أيّ أديب عربيّ أن يلمّ بكلّ العلوم والفنون، ولكنّ هذا لم يمنعه من الإحاطة بأدناها وأهمّها، وفي طليعة كلّ ذلك التسلّح بعلوم اللّغة العربيّة؛ كعلم البلاغة، أو على الأقلّ يتّلمع على أهمّ القواعد فيها حتى يستخدم منها ما يراه ملائماً لأسلوبه، وصالحاً لمقامه، ولست أقصد هنا أن يصنع ما افترضه (أبو هلال العسكري) والزم به الأديباء فظّلوا مغلولي نظريّاته لفترة طويلة ونعني نظرية الصنعة التي اشترطها النقاد العربي، وإنّما القصد أن يتّلمع على هذا الموروث، ويستنير بأساليب العرب الجميلة ليوظّفها إن دعا الداعي إلى ذلك بعدما يطورّها ويعصرنّها.

وبالإضافة إلى ذلك لابدّ له من إتقان علوم الأدب التي ترتبط بأداة التعبير، أي اللّغة. واللّغة علم قائم بذاته، فهي ليست النحو والصرف وحسب، وإنّما هي أيضاً فقه اللّغة، والصوتيات اللّغوية، وعلم اللّغة المقارن، ويضيف إليها [بعض النقاد] علوم القراءات واللهجات^(١).

وواضح أنّه إذا كان مطلوباً من القاصّ أن يلمّ على كلّ ما سبق ذكره من علوم اللّغة العربيّة، فإنّه من من وجهة أخرى، يندب له أن يربط نفسه بثقافات عصره العديدة، فيطلّع على المذاهب الأدبيّة، ولاسيّما الجماليّة منها، أو التي لها علاقة وطيدة بمجتمعنا الجزائريّ النامي كالواقعيّة، أو ما يمتّ بصلة إلى بعض الأعمال القويّة كالرمزيّة مثلاً. ذلك لأنّ عصرنا الحالي يفرض على القاصّ ألاّ يتقوّل على نفسه، فيجتزئ بمطالعته الذاتيّة القاصرة التي قد لا تعدو جريدة أو مجلة، ثم

(١) فاروق خورشيد: هموم كاتب العصر ص 47.

ينكسر على موهبته وحدها زاعماً أنه عبقرى، فإن الواقع يعلمنا بأن كل شيء ما يكتبه المرء هو من مطالعته أو اطلاعه أو تحرياته الخاصة ...

إنني أؤكد بأننا حين نتفهم هذه المذاهب أو نستوعبها فليس من الضروري لنا أن نتمذهب بها، باعتبار أن الأصالة الفنية - كما يقول النقاد - لا تأتي من التقليد، وفي تقديرى أن هذه الأصالة لا يمكن لها أن تحصل بالسطو على كل ما هو غربي، والتهام الفج والناضح مع الخلط بينهما، وإنما لابد لنا من التأنى فيما نميل إليه، وندافع عنه.

هذا، ولقد كانت القصة حكاية تُروى يُعجب بها السامعون، فكان هدفها الأساس هو التسلية والقفز السريع في قراءة الفقرات والصفحات للوصول إلى النهاية، وعندئذ يرتاح القارئ ويتنفس بعمق أو يتنهّد ويتحسّر، وهو في كل الحالات يركن إلى لحظة هادئة بعدما كان صدره ضيقاً حرجاً كأنما يصعد في السماء !

ونظراً إلى إقبال القراء على هذا النوع من القصص، وهو ما يطلق عليه العقدة أو الحدث، فقد كان القاص يصب كل عبقريته ويسخر كل فكره من أجل أن يستميل السامع أو القارئ إلى العقدة التي تجعله يتتبع بنهم وتقطع أنفاس أحداثه، وكان معظم الذين لهم موهبة قصصية لا يستخدمونها كتابياً إما خجلاً وإما ترفعاً عن الحكايات التي كثيراً ما كانت تجد الحلقات مؤثلاً لها وليالي السمر مرتعاً خصباً لرواجها. ولم يكن هذا في الجزائر فحسب، بل إن معظم الكتاب في العالم العربي كانوا يتخرجون من كتابة القصة، والآية على ذلك أن رواد القصة في العالم العربي فيهم من كان يوقع باسم مستعار، وهذا قبل أن تصبح القصة فناً قائماً بذاته، له عشاقه وطرائقه وأسس.

ولم تمض إلا بركة وجيزة، حتى غدت القصة من الأجناس الأدبية التي لها قيمتها إلى جانب الرواية والمسرحية وغيرها، بل إن القصة القصيرة أوشكت أن تتزعّم هذه الأجناس. فالحاجة إليها الآن أكثر من

الرواية أو المسرحية، ولو لا ذلك لما تصدرت الاهتمام من قبل المؤلفين والأدباء⁽¹⁾. وثمة عوامل عديدة جعلتها تفرض نفسها، وفي مطلعها جنوح العصر إلى الاختصار، وضجر الإنسان المعاصر من التطويل، والتكليل، والحشو. من هنا جاءت أهمية القصة القصيرة، ولست أغرض إلى إلى القدر في قيمة الرواية أو المسرحية كما قد يتبادر إلى الذهن، ولكنني أقيم موازنة بين هذه الأجناس، فألقي القصة القصيرة أقربها إلى الاهتمام وأدناها إلى الإقبال.

- رسالة القاص -

إزاء هذه الرسالة الكبرى والتقدير العظيم للقاص العربي بات لزاماً عليه أن ينظر إلى ما جدّ من تطور في عالم هذا الجنس الأدبي من تقنيات حديثة للكتابة، وموضوعات جديدة مستجدة، وقد كان الجزائريون قبل الاستقلال، يطمحون إلى من يخلصهم من الاستعمار، ويأملون أن يقرأوا ما يشير حماسهم ووطنيتهم ومازالوا حتى الآن يتمنون أن يعودوا إلى تلك الأيام بسوادها وبياضها ولو عن طريق الاسترجاع الذهني، أو التاريخ الأدبي، وهم من جانب آخر، يشغفون حباً بالموضوعات التي تتناول المشاكل الاجتماعية، وتطرق بجرأة بعض مخلفات هذه الثورة من تشرد، وفقر، وهدم، وتطويق، وترمل، ويئتم، وما عطف على ذلك من آثار الاستعمار المأساوية.

إن رسالة القاص في وقتنا الراهن لا تنفصم عن المجتمع الذي هو جزء منه، وبصفتنا منتقلين إلى عالم عربي إسلامي وإفريقي، فإن القاص لا مندوحة له من التجاوب مع أحداث البلد وعدم المساس بالمكتسبات والأهداف التي ضحى من أجلها الشهداء وهذه الأهداف يتعسر حصرها، ولكن يمكن لنا أن نذكر بعضها:

١ - إن القاص أو الأديب بعامة أكثر، أكثر إحساساً بقضايا مجتمعه وتأثراً بما يشاهد في الحياة اليومية، ومن ثم، فهو وإن قضى الساعات الطوال

(1) صدر في الجزائر واحد من مائة (500) مجموعة أو يزيد.

يحلم أن يعثر على كلمة يخطئها قبل أن يخلد إلى النوم كما ينام الناس جميعاً فإن
سيسعد أشد السعادة بعدما يحقق مأربه، ويمسك بالخيط الأول لوليدته الجديد،
وقد تكون هذه الكلمة الأولى التي تهزّه أو تدفعه إلى الكتابة منظرًا شاهده في
النهار، أو موقفًا عظيمًا قرأ عنه، أو هزلاً أحب أن يرفقه به عن نفسه لينعكس
ترفيحه هذا على القارئ بعد ذلك. والقراء متعدّدو الأذواق والاتجاهات، وما قد
يرضى أحداً يسخط الآخر، ولكن القاص يفترض فيه أن يضرب على الأوتار
الحساسة لهؤلاء القراء وذلك لا يتأتى له إلا بالتحكم في صنعة وصناعاته.

2 - إن التزام الأديب نحو هذا المجتمع ونحو الوطن لا يعني أنه يحظر
عليه تناول الموضوعات الذاتية كأنه ليس من البشر، ولا يجري عليه ما
يجري على سائر البشر من الأهواء والفتن. وإن قدر وتعرض لجرح في قلبه
فهو من المبتلين الذين يجب عليهم أن يستتروا حتى يبرأوا^(١).

3 - لابد للقاص - وهو يصف - أن يخرق شغاف القلوب، فمع
إيماننا بأن القاص من الأفضل له أن يترفع عن النظرية الكلاسيكية القائلة
التي تحاول أن تحيي موات الكلمات لتبعثها من جديد، ولكن في قالب
منخور، فإن القارئ يود أن يقرأ أسلوباً مسترسلاً مترابط السرد، ومتتابع
الأحداث، كما يأمل أن يجد في القصة غير ما يجده في الحياة أحياناً ليعيش
سويّعات جميلات تنقله إلى عالم السحر، وتطير به إلى جو قد لا يتحقق له
أبداً، وقد يقال إن هذه دعوة مغلفة ببذور الرومانسية، قد يكون كذلك، ولكن
لا جرم للكاتب من التغيير والتبديل المستمرين، حتى لا تفتضح موضوعاته
أمام القراء وتغدو شيئاً مزهوداً فيه!... واذكر في هذا الصدد أن أستاذ
رياضيات جاء إليّ يستفسر عما يقرؤه من قصص، لأنه كره العيش مع
الأرقام حتى غدا يخشى على نفسه الجنون!... وهذا المثل يمكن له أن
ينصرف إلى الأطباء والمهندسين والتجار وعلماء الأحياء وغيرهم.

(١) د. موسى الحسيني: هل الأدباء بشر؟ دار العلم للملايين - بيروت، ص 8.

وإذا كنا قد أشرنا إلى المذهب الذي قد يتبناه القاص ويراه ضرورياً له من غير مبالغة ولا مجازفة، فإننا نشبه هنا إلى ضرورة التثبت بالصدق في العمل الفني، فهو وحده الذي يخلد القاص، ويجعله يكتسب احتراماً إزاء مجتمعه، وأعتقد أن (جوركي) لو لم يكن صادقاً في رواية (الأم) لما ظلت من أجل القصص الثورية، كذلك الشأن بالنسبة لهيمنغواي في معظم أعماله، ومثلهما بعض الأدباء العرب وأدباء الإنسانية في العالم، يقول (محمود تيمور): "عمود القصة - فيما أعتقد - أن تكون صادقة في الاستلهام والتصوير، ورأس مال القصاص أن يكون صادقاً في الاستجابة والتعبير"⁽¹⁾.

ومما لا ريب فيه أن "صدق القاص الجزائري" يتمثل في التعبير عن مجتمعه، ويكون من الأوائل الذين يستجيبون للكاتبة عن هموم الشعب وآلامه، ذلك أن مهمة الأدب في المجتمعات على اختلاف أطوارها، هي تصوير انعكاس التطور تصويراً أصيلاً يلمس الصلة بين ظواهر الحياة، وبين خصائص النفس الإنسانية"⁽²⁾.

4 - إذا رام القاص أن يبلغ درجة قريبة من القمة، فعليه ألا يتخذ إلى بلوغها سبيلاً منعرجاً، وأن يضع في حسبانته أن المجاملة تقتله وتقضي على إبداعاته.

هناك عائقة أخرى تحول دون تقدم القصة في بلادنا، وهي اللهاث وراء الشهرة، مع أن الواقع يفرض التأكيد بأن الشهرة أصعب سلم وأخطر هدف لا يصل إليهما إلا أولو الشأن والجد والعزم.

ومن البديهي أن القاص ما ينبغي له التطلع إلى الخلود على مستوى عمره كإنسان، لأنه هو مؤقت في هذا الوجود، وإنما أولى له أن يفكر فيما بعد وفاته، وذلك ما يعبر عنه (رونسار) في قوله يعرف الفنان

(1) ظلال مضيئة، مكتبة النهضة المصرية ط 1 - سنة 1963، ص 294.

(2) محمود تيمور، المرجع نفسه ص 318.

بصفة عامة : "من شاء أن يطير على أيدي الناس وألسنتهم، فعليه أن يعتكف طويلاً في غرفته، ومن رغب في أن يحيا في ذاكرة الأجيال - كفن في ذاته - أن يعرق ويرتعد مرات عديدة"⁽¹⁾.

وبالإضافة إلى ما ذكر، فإنّ هناك إشارة لا تقلّ خطراً عن سوابقها وهي ضرورة توفّر الأصالة في الأدب القاص، فالشعراء الجزائريون القدامى من أمثال ابن خميس، وابن قنفذ، وابن حماد التيهري وغيرهم قد أنتجوا أدباً رفيعاً، وشعراً متنوعاً، وقد وصل إلينا هذا الشعر لأنه أصيل، عبّر عن خلجات النفس الجزائرية آنذاك، وترجم عواطف جزائريين عاشوا حقبة من الزمن بكل آلامها وآمالها، ووضع أمام قارئه مشاهد صادقة للعهود التي أنتج فيها، فأدب الأمة إنّما هو نتاج عواطفها ومشاعرها⁽²⁾.

أجل، كانت الطبيعة مادة خصبة بالنسبة للشعراء والأدباء الجزائريين القدماء يستلهمون وحيها، لكنّ المحقّق أنّ سحر الطبيعة ليس هو وحده الذي جعل عملهم الأدبيّ جميلاً، وإنّما هو شيء أضافه هؤلاء الشعراء إلى ما في الطبيعة من جمال وحسّن، وهو التجربة الإنسانية⁽³⁾ والتي هي قدر مشترك بين الشعوب جميعاً في كل عصر ومصر، وهو ما كتب الخلود لهؤلاء الأدباء القدامى وللأدب الجزائري بصفة عامة.

ونستنتج مما سبق أنّ القاصّ يجمل به ألا يقلّد الحياة فقط أو يهتدي بقضايا مجتمعه ليكون بوقاً، بل هو كما يقول عنه الروائيّ والقاصّ الانجليزي (جيلبيرت تشترتون)⁽⁴⁾ : "إنّ من واجب القاصّ العظيم

(1) فان نيغم (VAN TIGME) المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا - ترجمة فريد انطونيوس - منشورات عويدات - بيروت، ص 12.

(2) صحيفة "الشعب" الجزائرية ع. 6285 بتاريخ 11 يناير 1984.
(الصفحة الثقافية).

(3) المرجع نفسه والصفحة عينها.

(4) مجلة الهلال - عدد يوليو 1976 م من أشهر روايات (جلبرت).

أن يكون وقحا، لأن الحياة وقحة، وهدف القاص أن يعيد تصوير الحياة... وهذه الوقاحة هي المميز الخاص للقاصين العظام : بلزاك، وديكنز، وديسوفسكي.

ومن الواضح أنه لتكون عندنا مدرسة للقصة بالمعنى الحقيقي فلا بد أن تشمل برامجنا الثانوية والجامعية القصة بشكليها النظري والتطبيقي، وأن تُعطى لها عناية تليق بها، مع عدم الاقتصار على ملتقيات عابرة، أو جوائز رهيينة بمناسبة مارة طائفة.

نصل بعد كل هذا إلى ما يذره القاص بعد عمره القصير جداً في هذه الحياة من تأثير أو عدمه، فنرى أن المسؤولية مشتركة بين الكاتب والقارئ، في هذه الإشكالية، لكن (بوالو) يلقي الحمل الثقيل على الكاتب أكثر من القارئ حين يقول: "لكي تنتزع مني الدموع عليك أنت أن تبكي"⁽¹⁾.

لذا على الكاتب أن يكون خبيراً بطبائع النفوس وسابراً غور المجتمع مهتماً بكلية إزاء الموقف الذي يروم التعبير عنه، تقول في هذا الشأن الأدبية (لافيت)⁽²⁾: "إن ذكاء القلب البشري [وحده] لا يكفي للقاص، بل لابد له من الإحساس".

- أثر النقد في توجيه القاص :

إن القاص وحده لا يمكن له أن يدفع القصة قدماً، إذ لا تتضح مهمته ما لم تُرَع من لدن النقاد الذين لهم ضلع في تطوير هذا الجنس الأدبي أو تأخيرته عن الركب بالقياس إلى القصة العالمية. فإذا كان الناقد نفسه محتاجاً إلى من يفهمه بعض المذاهب الأدبية فكيف يتسنى له نقد أعمال غيره ؟!

ومما يضحك ويبكي في الآن ذاته أن ثمة بعض النقاد يجهل أسماء الكثير من القصاصين، ويكتفي بالأسماء التي كانت إبان الاستقلال فحسب،

(1) فان تيغم (VAN TIGME) : المرجع السابق ص 137.

(2) المرجع نفسه ص 172.

هذا بالإضافة إلى الغلو في الأحكام أو العصبية المقيتة أو الانحياز المكشوف إلى جانب أدیب معين، ولو كان لا يملك من الأدوات الفنية لهذا الجنس الأدبیّ لا قليلاً ولا كثيراً. وهذا النقد من شأنه أن يحطم الثقافة بصورة عامة، والقصة بصورة خاصة، فالسكوت عن قاص لا يعرف حتى كيف يبدأ أو ينهي، ولا يفرق بين التقديم والتأخير، هو من قبيل الإجرام في حقّ الأدب والفن، والمتسبب في ذلك هو هذا المشجع المنحاز... وخطورة هذا التشجيع تنعكس على القاص نفسه، لأنه وجد من يشجعه على المضي في هذا الطريق، حتى خيل إليه أنه أصبح شيئاً مذكوراً... ومن ناحية ثانية، فإن ذلك قد يغلق الباب على أدیب آخر أكثر إبداعاً وأقوم قليلاً وأسطع بياناً وفكراً.

إن الآراء متفقة على أن الناقد المبدع أحسن حالا من الناقد غير المبدع، علماً بأن الحكم على الناقد بأنه أدیب فاشل، أو دجاجة عقيم تفوقىء كلما باضت أختها - كما كان يصفه ميخائيل نعيمة - هو قتل لعملية النقد نفسها.

إن صعوبة الناقد تزداد الآن، كأن الإنسان طوائف مختلفة ومتباينة الاتجاهات في مجتمعنا الجزائري، بيد أن الواضع يثبت بأن الشعب الجزائري كل لا يتجزأ.

ويجمل بالناقد أن يشترط في القاص التعبير عن حياتنا وهمومنا، عن مشاكلنا ومجتمعنا، عن حاجتنا، عن قضايانا الأساسية، ولا يمكن أن نقبل قصيدة أو قصة أو رواية يلجأ صاحبها إلى كل الأشكال الفنية في سبيل تبرير فكر معاد يريد أن يقدم إيديولوجية معادية لوطننا، معادية لقضايانا، معادية لهموم الإنسان البسيط في حياتنا⁽¹⁾.

ولكن هذا الذي اشترطناه ما ينبغي أن يغطي على النقص الفني أو الشكلي ذلك أن العمل الأدبيّ كل لا يتجزأ، أي إن أفكار الأدیب لا جرم لها من النأي عن المباشرة المفضوحة حتى لا يحاضر لأولاد الجديد، فإن حدث هذا وصادفناه في قراءتنا لبعض ما يُنشر في قصص، فإن ذلك نطلق عليه مصطلح مقالة، أو خاطرة، لا قصة.

(1) د. نجاح العطار: (حوار أجرت مع مجلة "الوان" الجزائرية) ص 28 - العدد 55 سنة 1983 م، ص 28.

والإيديولوجية، لا نفهمها على أنها شيء مستورد أو مقنن في عملة صعبة لا تغل الخرج عنها، بل هي وشاح شفاف ينمق كل ماهو في الثورة الجزائرية، وهكذا يمكن لنا أن نلتصها في كثير من قصصنا الثورية، كاندفاع المرأة الأمية نحو أمواج الثورة لتشق النضال في سبيل تحقيق الاستقلال، دون أن تتلقى تعليمًا إيديولوجيًا يوجهها توجيهًا خاصًا، ولا أطيل في هذا الموضوع، لعلم كل المتقنين بأن ثمانين بالمائة من جنود جيش التحرير كانوا أميين.

والإشارة، فإن العمق الذي نرتضيه ليس هو الإبهام المنبؤ، ولذلك نرفض دعوة ناقد ما حين يطالبنا بأن نكتب كما كتب (الآن روب جريبه) مثلاً، وهذا ما يذكده الروائي العربي (حنامينه) حين يقول: "الموجة الجديدة في أوروبا حاول الكثيرون في البلاد العربية أن يقلدوها ولكن الموجة الجديدة على يد (جريبه) وأمثلة قد انحسرت الآن".

ثم يستشهد برأي لأحد النقاد الإيطاليين الذي قال: "الشكلانية في الرواية الجديدة، لم تعد تجعل الرواية رواية أبداً، بشكل مواز، هناك أطروحات في النقد الأدبي شكلانية بحث، تارة باسم البنيوية، وتارة باسم الأفكار الجديدة للفلاسفة أمثال (غولدمن) وغيره من الذين يريدون أن يغسروا أطروحات لوكانش، والجري وراء هذه البدع في النقد".

على أن هذا الرأي لا يفهم منه زهد الناقد في الاطلاع على المذاهب النقدية الغربية، ولكن المفهوم منه هو ألا يكون تقليده حرفياً فيطبق على نتاج أدبي عربي صادر في بيئة عربية ذات طابع خاص، ما ينطبق على بيئات أجنبية تختلف عنا جملة وتفصيلاً.

(١) في حديث له لمحطة "الوان" ع ٥٥ - ص ٢٩ - سنة ١٩٨٣.

(٢) المرجع نفسه والصفحة عينها.

- نقد القصة :

إنَّ القاصِّين في حاجة إلى مزيد من النقد المتخصص في القصة، والذي لا يمكن له أن ينشأ على مستوى جيد - في نظر بعض النقاد - إلا إذا انطلق من داخل القصّاصين أنفسهم، والعلة في ذلك أن نقاد كل حركة جديدة ينشأون من داخلها⁽¹⁾.

ثم لأنَّ النقد كثيراً ما يكون ذاتياً فينطلق من القاصِّ نفسه قبل أن يحكم عليه القارئ أو الناقد، ولنا في الأدباء العالميين الأسوة الحسنة والقذوة المثلى، فقد أعاد (هيمنجواي) كتابة بعض أجزاء روايته "وداعاً للسلاح" تسعاً وثلاثين مرة⁽²⁾.

أوردت هذه الإشارة لأؤكد صعوبة اقتحام ميدان هذا الفن وقد شعر بذلك رائد الواقعية (بلزاك) فقال⁽³⁾ : "إنَّ المثال الأعلى [له] هو أن يكون متقلباً بسيطاً متغيراً متلوناً، ضحية وجالداً معاً، قاضياً ومتهماً، يعرف كيف يتخذ دور الكاهن والقاضي وسيف الجندي، ومحراث الفلاح، وسداجة الشعب، وحماقة البورجوازي الصغير".

وإذا كنّا قد تحدثنا حتى الآن عن بعض مقومات القصة، فإنه آن الأوان للإشارة إلى بعض خصائصها العامة، فالقصة لابدّ لها من نهاية أو خاتمة، لأنَّ القراء يستندون على معرفة رأي الكاتب بشأن الموضوع الذي عالجه أو تناوله، حتى وإن كان العقاد يقول : "ليس أدبي مروحة للكسالى" فإننا نعلم أن ليس كل قارئ للقصة متخصصاً فيها؛ لذلك حين تكون الخاتمة علامة استفهام أو مجرد استمرار لسرد أخبار معينة، كما هو الحال مع شخصيات تشيكوف⁽⁴⁾ فإنها تضجر القارئ العادي وتزهده في

(1) مجلة الهلال المصرية، مقالة للأديب بدر الديب - عدد أوت (أغسطس) - سنة 1969م، ص 173.

(2) انظر المرجع نفسه ص 143.

(3) فان تيغم (V. TIGME) : المرجع السابق ص 242.

(4) فرجينيا وولف : معالم القصة الروسية (ضمن كتاب: فن الأدب ص 131) ترجمة يوسف ثروة - دار الكتاب العربي - بيروت.

الإقبال عليها، مما يجعل القصة تخسر واحداً من أنصارها، فالكاتب لا يكتب للمتخصصين فقط، ولكنه يكتب لكل المثقفين دون استثناء أو تمييز، يقول (بيفون BUFFON)⁽¹⁾ : "على الكاتب أن يكتب ليكون مفهوماً من أقل الناس ثقافة، وأقلهم اطلاعاً على الموضوع المعالج، ومن أجل ذلك يجب أن يطبع العقل في أدق التفاصيل لأن لغة العقل شاملة".

نحن متفقون إذاً على أن الإغراق في الخيال والغلو في المعاني يبعدنا أكثر عن القراء، وهي وجهة نظر شخصية صادرة عن تجربة معيشة مع طلابنا، بله الطبقات الاجتماعية الأخرى.

ونختم هذا الحديث العابر بالكلام على مقومين هامين من مقومات القصة القصيرة، عليهما يتوقف النجاح أو الإخفاق في ملك زمام هذا الجنس الأدبي، وهما :

١- الحكمة الفنية :

إن الإمساك بزمام الحكمة هو هيمنة على جوانبها مجتمعة، وانفلات هذا الخيط من الأديب يجعله يتيه في بيداء التشويش والاضطراب ونذكر في هذا الصدد أن أقاصيص كل من (جوجل GOGOL) و(ادجار الان بو EDGAR ALAN BOE) و(ديستوفسكي) تقوم على حيكات صاغتها العبقرية⁽²⁾.

على أن بعض القصاصين الروس يرى أن هنالك تغييرات طرأت على مفهوم الحكمة في القصة القصيرة المعاصرة فلم تعد حكمة خارجية بل داخلية تلخص العلاقة بين عالم الشخصية الداخلية وعالمها الخارجي⁽³⁾.

(١) فان تونغ (V. TONGE) - المرجع السابق ص ٢٩

(٢) النظر الهلال ص ١٠٥ - عدد أغسطس ١٩٧٥

(٣) هو القاص (بوري كورنوف)

ويكاد البعد بين الحدث والحبكة يتلاشى، ففي الحبكة يسأل القارئ نفسه: "لماذا حدث هذا؟ أما في حالة الحدث وتتابعه في القصة، فإن القارئ يتساءل: وماذا بعد هذا؟" (1).

2 - اللغة القصصية :

يرى بعض القصاصين الروس أن لغة القصة القصيرة الحديثة تقترب شيئاً فشيئاً من لغة الشعر بصورة أكسبت النثر مزيداً من الدفء، والإشارة والحيوية وعمق المجاز، كما ازداد عمق تيار المعنى غير المباشر في القصة (2). وهذا لا يمنع من أن تظل "القصة قصة"، والشعر شعراً... فالاقتراب لا يعني المزاجية بينهما لغة وأسلوباً أو إداية جنس أدبي على حساب جنس آخر!

وواضح أننا اجتزأنا بهذين المقومين فحسب، لأن شروط كتابة القصة القصيرة وخصائصها ماثوثة في مظانها، مألوفة لدى المحتفلين بهذا الفن، ولذلك سنلقي أسئلة مع النقد تسهل على الكاتب والناقد معاً الحكم والتقويم :

- كيف يكون بطل القصة ؟
- هل هناك شخصيات ثانوية وأخرى رئيسية ؟
- ما مدى أثر الحوار في البناء ؟
- ما مصير القصص المقتصرة على السرد فحسب ؟
- هل الكاتب - وهو محرر قصة - لابد له من حتمية التعبير عن شخصياته حتى في اللحظات النفسية التي يصفها فيها ؟
- مهما يكن فإن بعض القصاصين مثل (جيمس جويس) نجده يكتب صفحات دون أن يكون هناك فاصل بين الكلمات أو شولة أو

(1) د. محمود السمرّة : في النقد الأدبي ص 27. الدار المتحدة للنشر ط 1 سنة 1964 م.
مجلة (الهلال) ص 106 عدد أغسطس 1970 م.

(2) د. محمود السمرّة : المرجع نفسه ص 13.

نقطة، وهذا يعني أن أفكار الشخصية كانت تمرّ بسرعة، حيث إن وضع مثل هذه التقسيمات بين الكلمات والعبارات لا ينقل واقع الحياة الداخليّة لهذه الشخصية⁽¹⁾.

ومن خلال استعراضنا لهذا النوع من الكتابات القصصية، نجدنا في غنى عن التعليق الطويل، والاكتفاء بأنّ مثل هذه الكتابات إن استُحسنّت في اللّغات الأجنبية، فإنها تُستهجن أشدّ الاستهجان في اللّغة العربيّة، لما تسبّبته القراءات لها من ضيق وتبرّم.

وما قيل في طريقة نقل هذا الحوار الداخليّ، يقال في استغناء (هيمنفواي) عن الحوار في كثير من صفحات رواياته، علماً بأنّ المغالاة في هذا الجانب أو ذاك ينقص من القيمة الفنيّة والجمالية لهذه القصص. وفي تصورنا فإنّه لا بدّ من أن تجمع القصة الأبعاد المختلفة المكوّنة لأسسها، وأن تتسم بالصدّق والواقعية السّحرية، وليس الواقعية الشكلية أو السّطحية، لأنّ الخيال ضروري في القصص وفي الفنّ عموماً، كما يجمل بالكاتب أن ينتبه إلى التطوّر الذي يعتري الشخصيات في قصصه، وأن يُعنى بتحليل هذه الشخصيات من غير تفصيل تاريخي مملّ.

وبعد، فإننا حاولنا من خلال هذه الكلمة أن نتعرّض لبعض النقط أو المقومّات التي نرجو أن تفتح المجال للإثراء والمناقشة، فهي أشتات من الآراء، بعضها أدين به لمن هم أطول باعاً وأعمق بحثاً ولهم فضل السبق، وبعضها الآخر استنبطته من تجاربي المتواضعة، ومعاناتي مع في كتابة القصة القصيرة.

وآخر ما أختتم به، هو أنه لا بدّ أن تقوم قصتنا العربية على سوق ابنائنا، وأن يجرد النّقدة العرب في جديّة أقلامهم ويحسروا البراقع عن

(1) د. محمود السمرّة، المرجع نفسه ص 33.

أفكارهم فيطوروا هذا الفنّ عربياً بدلاً من مسخه وتشويهه برقع
مختلفات الألوان والحجوم...

ويبدو أنه قد أصبح هذا ممكناً ما دام العالم العربي يتوفر على
جيش من كتاب هذا الفنّ الأدبيّ الشائق الذي يتضاعف أنصاره ما بين
سنة وأخرى على الرغم من بعض التخوّفات الانهزاميّة التي تنعّب بها
أصوات نشزة، ما بين الحين والآخر.

الحدّاثَة

عبر اتّجاهات القصّة القصيرة الجزائرية
في الثّمانينيات

إنّ الدّراسة التي سأسهم بها لا يمكن أن تكتمل إلا إذا اتبعت
أسسها وتقاطعت محاورها في الأقلّ على نقطتين أساسيتين :
إحدهما : الحداثة بمفهومها الخاصّ والعامّ.

والأخرى : الحديث عن اتّجاهات القصّة القصيرة الجزائرية إبان
فترة محدّدة هي فترة الثّمانينيات لاعتبارات سنكشف عنها بعد ذلك.
فبالنسبة للحداثة : لا بدّ أن نميّز بين مفهومها اللّغويّ والاصطلاحيّ من
جهة، وبين مفهومها الفنّيّ من وجهة أخرى، ذلك أن وجودي في القرن الواحد
والعشرين فيه دلالة كافية على أنّي حديث وأعيش هذه الحداثة بكلّ مكوناتها
وخصائصها، إنّها تتجلّى في هذا الكرسيّ الذي أجلس عليه، وفي هذا
القرطاس الذي أكتب فيه، وفي هذا المسمّع الذي يصلكم من خلاله خطابيّ،
وفي هذه الآلة التّصويريّة (الكاميرا) التي تسجل بالصّورة والصّوت كلّ نبضة
أو لفظة، فأنيّ معترض بنكر علينا هذا أو متجاهل لكلّ ما ذكرنا وما لم نذكره
وما دام هذا هو وضعنا وما دامت هذه حياتنا فكيف نعب على من يوظّف بعض
خطواتها أو يزرّكش بأشعتها بعض كتاباته ؟

بيد أنّه لا بدّ أن نفرّق بين الحداثة لذاتها والحداثة لفنّيّتها، فإذا رمنا
الحداثة الفنّيّة التي تقدّم جديدا للأدب، وتضيف ثراءً للمنهج فيما شيدنا
ضروريّا، أو على الأقلّ مأمولان، أمّا إذا أردنا التّعسف والتّطرف والمغالاة
والإبهام وما عطف على هذه الكلمات من أوصاف، فإنّ ذلك لا يضيف جديدا
ولا يرغب في التّجديد، بل تكون له عواقب معكوسة، ونتائج وخيعة معاً
يرغب عنه ويزهد فيه الجيل الجديد.

هذا ما نلمح إليه بالنسبة للحداثة، أمّا فيما يتعلّق بالدّواعي التي
جعلتنا نركّز على اتّجاهات القصّة القصيرة الجزائرية خلال هذه الفترة،

(*) قدّمت هذه المداخلة في ملتقى الحداثة والأجناس الأدبيّة الذي انعقد بقسم اللغة
العربية وآدابها (جامعة وهران) في ديسمبر 1991م.

فلأنها كانت من أزهى المراحل الثقافية في بلادنا حيث تراجعت
المجاميع القصصية في الأسواق، وتنافست الصحف والمجلات على
نشر هذا الجنس الأدبي لعوامل مختلفة لا داعي لذكرها.

والباحث عن صفة مشتركة تجمع ما بين أدباء متبايني الاتجاهات
والتصورات أمر عسير جداً، وعمل محفوف بكثير من المغامرة، ذلك أن
الدراسة قد تكون أكثر جداءً لو أنها انصرفت إلى قاص معين فحسب، لكن
حرصنا على قراءة تلك الأعمال دفعنا إلى أن ننتهج هذا النهج، ونسلك هذا
السبيل، وإن كان ذلك لا يستقيم أيضاً إلا بالالتجاء إلى حصر القائمة، ثم
فرز الموضوعات التي تكاد تلتصق بنظريتها من حيث المدلول، أما الدال أو
القالب فهو غير محصور أو موحد.

ومثل هذه الدراسات، ولاسيما التي تزعم أنها تنحو منحى الحداثة
تعرضها مصاعب في تحديد المنهج الملائم الذي لا يجوع الذئب ولا
يغمط حق الراعي. على أنه لا يفهم من هذه الإشارة أننا نبحث عن التلقيق
والتوفيق، بل كل ما في الأمر أننا قد لا نميل إلى منهج معين لسبب أو لآخر،
ولدوافع شخصية لا علاقة لها بالتحقير أو الجحود أو التجاهل.

وما دمنّا نبحث عن المنهج الملائم لإبراز هذه النصوص، فإننا لم
نحتفل بالتحاليل المختلفة التي يلجأ إليها النقاد عادة، والتي قد تتمثل
في التحليل السيميائي بأشكاله المتعددة ولاسيما ما يتصل منه
بالأسطورة والحداثة، أو بالوقوف عند بنى هذا الخطاب المتباينة،
وآثرنا النقد التحليلي لما يمتاز به من إضاءة للنص، وتوضيح للمفاهيم
المرتبطة به أحياناً، والمنهج البنيوي أحياناً أخرى كما هو الحال
بالنسبة للقسم الثاني من هذه الدراسة. ثم إن الهدف من هذا البحث لا
يهدف إلى إيجاد منهج نقدي أو التنظير له بقدر ما يهدف إلى رصد
نصوص وجمعها، وهذه البيبليوغرافيا في حد ذاتها خدمة جليلة تقدمها

للمدّارسين، إذ إنّ ما يُنشر من أدبيّات ولاسيما النصوص القصصيّة يعتبر بحراً بدون شواطئ، ولو أُتيح لأحد أن يجمع كلّ هذا الشّتات لخرج بنتيجة، أو توصل إلى رأي يحكم لهذا الأدب أو عليه، أمّا أن تمضي منشوراتنا مع مضيّ صحف السّردين الذي يلفّ فيها من لدن الباعة، فإنّ ذلك هو الهول الأعظم، والخطب الأدهم.

وقبل الولوج في الدّراسة المقترحة لا مناص من التّنويه بقضايا أحسبها تُزيل اللّبسة، وتغني عن بعض التّساؤلات :

الأولى : إنّ التّصنيفات التي يُقدم عليها بعض الدّارسين يجب أن نتحفّظ منها كثيراً، إذ جرت العادة أن يُقال أدب الثّمانينيّات، وأدب السّبعينيّات، وأدب المرأة، وأدب الشّباب، وأدب العمال...

الثّانية : هناك قصص أغفلتها هذه الدّراسة تجنّباً للتكرار، إذ سبق الحديث عن بعض كتّاب القصّة القصيرة في الغرب الجزائريّ ضمن محاضرة نُشرت بعد ذلك في مجلّة (الثّقافة والثّورة) التي كانت تصدرها وزارة التّعليم العالي⁽¹⁾.

والثّالثة : هو أنّ هذه الدّراسة لن تقوم بمسح شامل لكلّ ما في هذه النّمادج، بل ستقتصر القيل على قصّة نقد أنّها تكون أنموذجاً لكلّ صنف.

ولابدّ أن نقرّر بأنّ مصطلحات القصّة في الجزائر - إذا استثنينا ما كتّب قبل الثّورة - لم تعرف تغييراً كبيراً، وقد حافظ المصطلح على خصائصه منذ الاستقلال تقريباً، ونعني به مصطلح (القصّة القصيرة) وإن عرف تنوعاً في التّسميات كإضافة صفة "الجزائريّة" أو "الإضافة مع حذف الصّفة" قصّة الأسبوع" كما يروق للصّحف أن تكتب عادة،

(1) الدّراسة بعنوان "إطالة على القصّة القصيرة في الغرب الجزائريّ" نشرت في العدد 13 ص 27 إلى 49، تناولت خمس قصص هي الأصوات (عمّار بلحسن)؛ شجر العليق (السّائح الحبيب) الفئران والحلم (زهير العلاف) ويجبيّ الموج امتداداً (محمد الأمين الزاوي) موسى وصالح والسلطان الأكل (مصطفى فاسي) - ديوان المطبوعات الجامعيّة 1984.

وهذه الجرائد لا تعني إلا القصة القصيرة غالباً، وهو ما نتناوله في هذه الدراسة المقتضية المخصصة لمجموعة (آمال) الصادرة في الثمانينيات⁽¹⁾. وعلى الرغم مما يوجه لهذا العدد الخاص من مثالب ويؤخذ عليه من نقائص، فإنه استطاع أن يضم معظم القصاصين الذين استهواهم هذا الفن يومئذ، وكل واحد منهم قد نشر مجموعة قصصية على الأقل، وإن كانوا قد خلدوا إلى الراحة الإجبارية أو التلقائية - بحسب ظروف كل واحد - فيما بعد.

وتضم هذه النماذج نحو عشرين قصة قصيرة، وبعد وقوفنا عندها وتأملنا في مضامينها، خلص لنا أنها لا تخرج عن التوجهات الأربعة الآتية :

- ثماني قصص منها لها علاقة بالاجتماع.
- أربع تتوجه توجهها سياسياً.
- اثنتان لهما وظيفة رمزية.
- واحدة تنحو منحى ثوريا / سياسياً.

وهذه القصص تتلخص في المحاور الأربعة أسفله سنصطلح عليها من الآن بالحروف الأبجدية : أ - ب - ج - د.

الرقم الأبجدي	المؤلف	عنوان القصة	رقم الصفحة في المجموعة
------------------	--------	----------------	---------------------------------

(1) نماذج من القصة الجزائرية المعاصرة في 250 صفحة من الحجم الصغير - ط 1 الشركة الوطنية للنشر والتوزيع - مطبعة أحمد زبانة - الجزائر - دون تاريخ.

الرقم الأبجدي	المؤلف	عنوان القصة	رقم الصفحة في المجموعة
أ	أحسان الجيلالي	الحب يقدم أوراق اعتماده	121
	بوجادي علاوة	القذيفة	125
	حسين خميري	الإعدام مع وقف التنفيذ	147
	اسماعيل غموقات	الرجل والعملاق	237
	العبد بن عروس	تأملات في شموع ليلة غير عادية	243
	مصطفى نطور	الرحيل إلى المراقب البعيدة	93
ب	عبد العزيز غرمول	خط الرمل	45
	زهور ونيسي	حديقة الله	53
	خلف بشير	القرص الأحمر	87
	محمد حيدار	ظلال السكين	61
	الجيلالي خلاص	خريف رجل المدينة	219
	خلاص محمد الصالح حرز الله	يوكريشة	179

الرقم الأبجدي	المؤلف	عنوان القصة	رقم الصفحة في المجموعة
ج	عبد العزيز بوشفيرات	المخطيء	173
	أحمد بودشيشة	الشيخ... والصخرة ... واليم	69
د	زبير جميلة	ثقوب في ذاكرة الزمن	191

إنّ هذا الجدول الذي يسهّل علينا التّصنيف يجعلنا نوّكد حقيقة لا تعزب عن الألباب، وهي أنّ القصص الاجتماعيّة تأتي في الصّدارة من حيث الإقبال عليها، تليها القصص السياسيّة، فالثّوريّة / السياسيّة، ثمّ تأتي في الدرّجة الأخيرة قصّة واحدة تنحو منحى رمزيّاً.

أ - الاتّجاه الاجتماعيّ

إنّ أعظم ما ينتجه المبدعون يندرج في هذا الاتّجاه، وينضوي لراؤه تحت هذا الباب، لذلك لا غرو إن ألفينا نسبة كبيرة من هذه القصص قد توجه مؤلفوها إلى نشدان هذا اللون من الأدب.

والمراد من الأدب الاجتماعيّ هو: "اهتمام الأديب بالنّاس وبأعمالهم ومشاكلهم، وما يسود بينهم من علاقات، فيكون أدبه اجتماعياً بمعنى

الكلماء، يتناولونه في المسرحية أو القصة أو الرواية، فيتعرفون لما يصور المجتمع من تيارات خلقية وسياسية وفكرية واقتصادية⁽¹⁾.

ويذهب أنصار "علم الاجتماع" منهم (شارل لاوا) إلى أن الأدب يقدم علاجاً ناجحاً لمشكلات اجتماعية متباينة، ويبيصر الناس بعواقب السلوك السيئ⁽²⁾.

فالأدب - استنتاجاً من الآراء الاجتماعية - يعيش للحياة، وله علاقات وطيدة مع علم الاجتماع، ولا سيما القصص التي تصرف كثيراً من اهتمامها إلى أوصاف الشخصيات، وتُعنى بتصرفاتها التي هي انعكاس لشخصيات واقعيين في المجتمع.

ومن هنا، فإن هذه القصص قد جاءت مرآة ساطعة انعكست عليها قضايا اجتماعية خطيرة، مع التنبيه بأن هناك بعض القصص تداخلت فيها السمات الثورية مع الاجتماعية مع السياسية، حتى غدا من العسير تمييزها وتصنيفها في خانة معينة، لأنها اعتمدت التاريخ المعاصر للجزائر قبل الثورة، والصراع الذي احتدم بين بعض الشخصيات القصصية والاستعمار الفرنسي⁽³⁾ أو اعتمدت على طريقة المثاقفة من خلال الاسترجاع التاريخي واستحضاره لتبني عليه الخطوط العامة للقصة.

يستبين من الملاحظات السابقة إذاً، أنه في مكنة دارس هذه القصص أن يستعين بكثير من الطرائق لتشريحها وتوضيح نسجها وإبراز حيويتها وسرورها وهدفها أو مغزاها.... إلى غير ذلك.

ففي قصة (القذيفة) يعرفنا الكاتب على الشخصية (المحور) بأنها في زنزانة، يفتح عليها خلوتها محام معين من المحكمة للدفاع عنه، فإذا

(1) د. محمد السويدي : محاضرات في الثقافة والمجتمع، ديران المطبوعات الجامعية (الجزائر) 1985 م، ص 125.

(2) نفسه، ص 124.

(3) مثالي قصة "القذيفة" لـ بوجادي علاوة.

هو مفاجأ بأن هذا المحامي ما هو إلا صديق له حميم، لكن على الرغم من ثقته في صديقه واطمئنانه إليه، فقد ظل متجمجا في قبوله لأنه لم يكن له رأي في اختياره. ومع ذلك حين يتذكر ما حدث له مع "حورية" يقول: "يوم قابلت حورية تعلمت أن كل شيء ممكن" (ص 127).

إنها "البؤرة" - على حد تعبير السيميائيين - أو الجملة المفتاحية التي تنطلق منها إلى الجوانب المتعددة للقصة، ذلك أن اسم (حورية) والتقاءه بها يدعونا إلى طرح عدة تساؤلات :

- كيف ؟

- أين ؟

- ولماذا ؟

ومن خلال هذه الأدوات الاستقهامية نرغب النفس في استكشاف التالي، وننقل الطرف سريعا بين السطور كي نعبر عن مبتغانا... وذلك ما فعله الكاتب حين مضى في مناجاة داخلية نفسية عبر استحضار مخيلته لأشياء كثيرة، منها :

- ثراء طبقة ومزعمها أننا اشتراكيون.

- اقتناعه أن الاشتراكية لا بد أن تبني...

وهو يستنتج مما يلاحظ يوميا حوارا داخليا فيه معارضة من الرافضين للاشتراكية، بينما هو كان متحمسا لها كثيرا، زاعما أنه قد تشبع بالقيم والمبادئ للبلاد، وكأن الذي يرفض هذا المذهب أو ذاك ليس وطنيا.

هذه ذكريات !

أما الذكريات الأخرى فهي تتلخص في ما حدث له مع صديقه رابع (المحامي الأول) بعدما اجتاز عقبة الثانوية العامة بنجاح، يوم أن قال له هذا الصديق: "هذه أول خطوة ستتلوها خطوات" (ص 127).

وبعد أن يوضح هويّة الشخصيّة الرئيسيّة (السّجين) ويؤكد أن أباه
يمشي برجل واحدة لأنّ الثّانية قد بُترت في أثناء حرب الهند الصّينيّة يخبرنا
عن والد المحامي بأنّه موظّف حكوميّ سام، وإن كان هذا المحامي ليس من
الصّنف المغرور والصّلف، والآية على ذلك أنّه كان يعارض كلّ من يمسّ مبادئ
وطنه أو يسيء إلى قيم بلاده، وكان يصف هؤلاء بالخنازير الحقراء.

تذكر كلّ هذا وهو إزاء محاميه (وهي مدّة طويلة استغرقتها
المناجاة الدّاخلية)...

ويستمرّ المرسل مع الماضي (بمعناه الزّمنيّ المتعارف عليه لا
بالمعنى الأدبيّ) حيث يحضره شريط متتابع مبتدؤه (حورية) ومنتهاه
هو كيف أنّه عرض عليها الزّواج فنبّهته بأنّها ثيب مطلّقة تكبره بسنوات،
لكنّه رفض اعتراضها وزاده تأييدها عليه حرقة وتعلّقاً حين قالت له في
عبارة تغنّجية: "أخشى أنّك تحبّني لأموالي" (ص 128).

أشياء وأشياء استرجعها ثمّ جمعها في عبارة مكثّفة تدلّ على تدافع
الهموم وتشابكها (الأسرة البائسة - الحيّ الزّريّ - المدرسة الثّانويّة...)
ومعظم ما باح به من خبايا هو في واقع الأمر نوع من الهواجس التي تعذّبه
وتعنيه، بيد أنّه يُلّفي عزاء في استعراض ذلك وبخاصّة هواجس الحديث مع
مراهقات مثله، وتوهّمه أنّهنّ سقطن في الإعجاب به !

وتظلّ مخيلته تزوده بما كان منه وهو ما يبرح بعد طالبا في
الثّانويّ حيث كان يأمل في أن يشبع جنونه الجنسيّ بصاحب السيّارة
وأبيه على الطّريقة النّواسبية، وبأمة وبأخته على الطّريقة النّزارية !

ولا أدري ما الدّاعي لهذا التّفسّخ كلّّه؟ فالانتقام من الأثرياء لا
يكون بالصّورة التي يرسمها والفرصة التي يتحينها لا شيء، سوى لأنّ
صاحبه رأسماليّ وهو اشتراكيّ؟ ...!!

ويمضي بنا الكاتب ليطلعنا أكثر على سيرورة الأحداث دون تسلسل منطقي بالنسبة للقارئ، ولكنه منطقي بالقياس إلى الشخصية المحورية المتمثلة في (جمال) الذي راح يسرد آلامه الحالية وأحلامه الماضية الضائعة يعدّ للارتباط بحورية التي علمنا عنها من قبل بأنها ثرية.... أحلامه طفقت تزهر بعد أن مكنته هذه المرأة من امتطاء الطائرة، وارتياح الفنادق الفخمة والمطاعم الفاخرة وزيارة العواصم الأوروبية حيث يذكر لنا بأنه زار (سويسرا) وهناك التقى عدوه اللدود الذي خاطبه ساخراً:

— أنت؟... أنت الذي كنت تحسدني على سيارة صغيرة ألهم بها؟ (ص 129).

فيجلسان معا ويقرقعان الأكواب حتى يتعتعهما السكر، ولكن لماذا؟ ! هل أراد أن ينبّه أن حياة الأثرياء لا تعدو أن تكون ضياعاً وجلسات فارغة؟ ! وأياماً عجفاء صباحها خواء، ومساؤها هباء؟ ! أم هو التقليد الأعمى لبعض الروايات والقصص الأخرى؟ أم ماذا؟...

ويستأنف الحوار مع المحامي بواسطة المناجاة، حيث يتلفّظ بعبارة يستشفّ منها أن صديقه هذا أخبر أهله، يوردها المرسل في إعادة وتكرار وترداد لأسماء تلك العائلة مجترّاً الأوصاف التي تفوّه بها من قبل. ولعله بذكره لأهله أراد أن يوضّح الصورة التي تربط بينهم وبين (حورية) وقد كان يكفي مع ذلك أن يذكر كلمة "أهل" من غير حاجة إلى إعادة ما قاله من قبل بأن الأب رجله مبتورة في حرب...

ثم يعود إلى الحبكة متقدّماً في إزالة خفاياها، حيث يكشف للمتلقّي أن المرأة التي نكحها — إمالها — كانت تخونه باستمرار، وهو ما أجج غيخته، وساعد على إشعال فتيلة الضغن عليها.

ومع الاسترجاع والاستحضار، يبلغ اليأس بشخصية القصة مبلغه ويعلو به إلى رأس الهرم، وهو ما يفهم من التماسه عدم الدّفاع عنه بعدما أقرّ بالجريمة

التي اقترفها إزاء قاضي التحقيق بكل تفاصيلها وحذافيرها، لكن صديقه
المحامى يصر على المرافعة عنه، وستكون هذه المرافعة مصحوبة بحجة
قوية، حيث إنه سيثبت للمحكمة بأن موكله مهوس ! ... ومع كل هذه
المعطيات التي قد تخفف من وطء الحكم عليه فإن (جمال) لا يرى غير
الديجور يلف مستقبله، لأنه عديم الثقة في القضاء بسبب اعتماده على
قوانين وقواعد جامدة لا تعدو أرقاما يحكم طبقها : قد تكون المادة
الثلاثية، أو المادة المئتين والخمسين لا فرق، وكأن هذه الاعتراضات من
المتهم أفحمت المحامي، فلم يزد على أن قال له : " سأسعى لتخفيف الحكم
إلى أقصى حد " (ص 132).

ولعل المتلقي يكون قد شبع تبريرا وارتوى تعبيرا وأمل أن يصل
إلى النهاية؛ وكان من الممكن أن تكون هذه آخر عبارة....

بيد أن المرسل أبى إلا أن يمحط ويتابع مناجاة بطله وهو يتذكر
كيف كان متحمسا للاشتراكية وللتطوع عكس والده الذي كان يقول
له : " لا الجزائر مستقلة تهمني، ولا اشتراكيتهم... وإن كنت في حياتي
مدينة لأحد، فأنا مدين لقامير (فرنسا). بفضل إعانتها نعيش، وتدرس
انت " (ص 132).

وإن تعجب فعجب من غباوة هذا الأب الذي لم يتفطن إلى الثمن
الباهظ الذي دفعه لفرنسا، وهو لسوء تقديره وخبل لبه يعتقد أن ما
يتقاضاه من منحة حصل له من غير تضحية ولا ثمن ! وهذا النقل
لمشاعر شخص وخيائنه للوطن جاء متأخرا مما تسبب في تذبذب
الحبكة وافتقادها الفنية والإثارة....

فالتفاصيل تعددت، والموضوعات تكاثرت وكأننا بإزاء رواية لا
نصه قصيرة، فقد تناول الكاتب أربعة مواضيع على الأقل كل واحد
يمكن أن يكون قصة مستقلة :

– العلاقة الاجتماعية (الصراع بين الفقر والغنى = جمال / حورية).

– الإيديولوجية : (الصراع بين الابن وأبيه، اتجاهان متباينان نحو

الجزائر / نحو فرنسا).

– الانتقام : (الخيانة الزوجية).

إلى غير ذلك من الموضوعات التي تستطيع أن تستقل بنفسها

وتقوم بأمرها !

ومن هذا الشعب أيضا عودة المحامي تارة أخرى في لهجة غير التي كانت من قبل وكأنه استسلم مع موكله حيث يقول له: إن هذه أخطر قضية يرافع فيها، ويطلب إليه أن يساعده بالأجوبة البالغة على الأسئلة الساجية، فذلكم من شأنه أن يجعل الكفة تميل لصالحه، وإن كان ذلك لا يغير من أزمة موكله النفسية فتىلا، فينصح له بالإقلاع عن الدفاع، وتوفير سمعته لزبائنه المستقبليين، لأن النتيجة بالنسبة له معروفة مسبقا وهو الإعدام !... ولكن اعتراضه وتهربه لم يزيدا المحامي إلا إصرارا وعزما ويطمئنه بأن التهرب من الدفاع عن موكله ليس من شيمته.

عندئذ، يشرع (جمال) في إزاحة الستار وتمزيق الحجاب عن الدواعي التي أدخلته الزنزانة، وذلك لم يتضح إلا بعد رتابة قاتلة، وتباطؤ في التفسير، فيذكر أن ذلك كان انتقاما من المرأة التي حسب من قبل أن حبه لها أبدي، لكنه ما يكاد يجني الرحيق من الزهر، ويرشف الماء من النبع، ويفرف اللآلئ من الكنز المادي حتى يبدلها بالأبكار الأتراب، وبالغيد اللعوبات وهو ما لاحظته عليه (حورية) حين شعرت بتغيره ففاتحته في ذلك عساه أن يزدجر، لكنها فوجئت بأنه وبكل تفسخ يدفعها إلى العهر والبغاء حيث أذن لها أن تفعل ما تشاء وتذهب حيث تشاء مع من تشاء، مقابل أن تتركه أيضا يفعل ما يشاء !... وهذه الحرية الشائبة المشترك فيها هي التي جعلته يضبط حرمة أكثر من مرة ملتصقة بالشوب الخيانة فلا تتحرك فيه نار الغيرة.

وهو باستعراضه لشريط حياته يروم أن يلمح بل يصرح بأنه هو
المتسبب في هذا التسيب والانسلاخ الذي صدر عن قرينته، ولم
يستيقظ فيه ضمير الندم إلا بعد فوات الأوان، حين غدت (حورية) سلعة
تزين دكاكين الفجور....

حينئذ ضغط على نفسه ووطئ على عاطفته لكنه لم يستطع، لذلك
فاتحها وحاول أن يقنعها بأن الذي تأتبه ليس من شيم المتزوجة ولا من
سمة الخلق، بيد أنها تجاهلت حميته وصدته عنها مولية إياه ظهرها
قبل أن توجه إليه سهمًا قاتلاً: لقد طلبت إليه تطليقها اعتماداً على ما
نصح لها به خليلها المحامي.

فاجأته الصدمة ودارت من حوله الدنيا: أل هذه الدرجة صرت
رخيصاً عندك؟ (أسرها في نفسه) ثم صدعها بهذه العبارة:
~ - وطفلاًنا؟!~

أجابته بابتذال وامتهان:

~ - إنهما يعيشان.... من غير حاجة إليك أنت بالذات! ~ (137).

وفي دوامة من الحوار المتبادل والعبارات النابية تختم (حورية)
الحديث بأنها ليست في حاجة إليه، وتقول له ضمن ما تقول: أنت
المسؤول عن كل ما حدث.... كنت أبحث عن الحب والأمل... وكم رفضت
من رجال!.. جاهدت أن أجعلك سعيداً... لم تحبني قط... جعلت مني بنكا
لدفع فاتورة شهواتك... أنا الكلبة ابنة الكلب... ضحكت علي أنت الذي
تصغرني بعشر سنوات... (ص 138).

هذه الجمل المتلاحقة هي بمثابة عظات أخلاقية يقدمها الكاتب
الذي لم يوفق في ذلك... بالإضافة إلى الاستطرادات التي صحبت غضب
(حورية) وهي في الآن ذاته تنفيس عنها وتقيؤ لما بداخلها، لكن مثل

هذه التفسير في العمل القصصي غير مستحبة، بل هي إساءة له،
وتميع الحكمة نفسها.

هذا يخلق (جمال) زوجة (حورية).

وكان في تناول المؤلف طورا ثانيا أن يقف عند هذا الحد وأن
ينتهي قصته بنهاية بطلتها، لكنه الآن فقط يكشف لنا عن سيرة (جمال)،
كيف التقاها، وكيف كان يستميل الفتيات الغريبات والعذارى قبل أن
يغوى استمالة السيدات والأيامى والمطلقات⁽¹⁾.

ومثل هذا التباطؤ والتأخر يذكرنا بالمقامة المضيئة، وهو ما
يسيء إلى هذه القصة ويصممها بالسذاجة، لأن تطويل الحوار والنأي
عن الحدث الأساسي لا يتلاءم مع هذا الفن الذي ولد ناضجا تقريبا.

ولا تعنينا كثيرا نهاية القصة التي ظلت معلقة، وإن كان الكاتب بحث
عن مخرج لورطته حين صيره مخبولا، وهو ما يحول دون محاكمته طبعاً.

وبالنسبة للنهاية، فلكل مؤلف وجهة التي يراها ملائمة، لكن مثل
هذه النهايات يعتبر تساهلا أو تهربا من القول الفصل، أو تشكيك في
مصادقية العدالة... أو... كل أولئك وارد بطبيعة الحال، وفي مندوحة
الكاتب - مع ذلك - أن يختار ما يلفيه أكثر التصاقا بنفسه وبتقديراته.

وفي هذه القصة التي اتخذناها نموذجا للقصص الأخرى تبرز
قضايا ذوات صلة شديدة بقريناتها التي أدرجت ضمن هذا السياق
والخصائص التي تلتقي عندها وهي:

- 1 - نزعتها الاجتماعية (مع فرق في التناول بين هذا وذاك).
- 2 - نزعتها العاطفية (ولكن العاطفية هنا تكاد تكون رومانسية
درامية: القذيفة - الحب يقدم أوراق اعتماده - الرجل والعملاق...)

(1) أنظر ص 139.

3 - الجنون أو الاقتراب منه : الجنون الظاهري في القذيفة -

الإعدام مع وقف التنفيذ ...

4 - السهولة في الاقتراح بين البطل والبطلة : ليس هناك اعتراض بل

ليس ثمة تاب : القذيفة - الحب يقدم أوراق اعتماده - الرجل والعملاق

5 - هيمنة الأحلام التي لا تفضي إلى حقائق، على غرار ما حدث

في قصة " تأملات في شموع ليلة غير عادية " أو الأحلام التي تعود إلى

الجنون كما في " القذيفة " أو الأحلام التي تؤدي إلى الاستيقاظ، كما في

" الرجل والعملاق " أو الأحلام التي لم تكتمل إشرافتها كما في " الرجل

إلى المرافئ البعيدة " أو الأحلام التي لم تتحقق وإن كانت موروثة مشروبة

بالإشراق والإزهار في مثل قصة " خط الرمل " أو الأحلام الضائعة

للوصول يوما إلى امتحان الكتابة في " حديقة الله ...

6 - فقدان الوفاء الأبدي في العلاقات العاطفية التي تبدئ في سهولة

ويسر تامين وتنتهي في سرعة البرق أيضا من غير أن يتأخر خاف العهد لها

الحق به الآخر من أدنى، بل إنه لا يزيد على أن يلتصق لنفسه مهريا ويلقي

لخداعه عذرا، وهذا ما تمثله قصة " الرجل والعملاق " وقصة " القذيفة ...

تحليل القصة (النموذج) للمجموعة (أ)

إن هذه القصة - كغيرها من قصص المجموعة - لا تخرج عن إطار ما

حدده بعض النقاد من أمثال (جينيات GINETTES) الذي قدّم ثلاثة أبعاد

لكل واقع قصصي هي الحكاية (DIGESE OU HISTOIRE) والسرد (RON)

(NARRAT) ثم الخطاب القصصي أو النص (énoncé ou discours)

وهذه الأبعاد التي حددها الناقد - وإن كانت تنظيرية في جوهرها - فإنها

مع ذلك تساعد على فك رموز الأعمال القصصية واستكشاف خباياها.

(1) في كتابه " أمثلة 3 FIGURE 3 seuil, Paris " أنظر أيضا مدخل إلى نظرية القصة ص 55

77-78 الموزوقي / شاكر ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر / الدار التونسية للنشر - هذا

وتجدر الإشارة إلى أن كل قصة تشتمل على زمن، وهذا الزمن قد يكون مرتباً ترتيباً منطقيّاً للأحداث من الباء إلى الياء، أو أن هذا الزمن وارد بطريقة مشوشة يعتمد على التناثر بين هذه الأحداث، وهو ما نلاحظه - في هذه القصة التي كانت متكئة على الذكريات، وهذا ما يسميه النقد الحديث: لاحقة ذاتية (SUBJECTIVE ANALEPSE)⁽¹⁾ وقد مر معنا أن (جمال) ظل يسترد حياته السالفة ويستحضرها في شريط متوال لم يتوقف.

وظائف هذه اللواحق - كما يحددها النقّاد - لا تكاد تتجاوز الثلاث وهي :

- 1 - إعطاء معلومات عن ماضي عنصر من عناصر الحكاية.
 - 2 - سد ثغرة حصلت في النص القصصي؛ أي استدراك متأخر لإسقاط سابق مؤقت (وهو ما حصل مع جمال).
 - 3 - تذكير بأحداث ماضية وقع إيرادها فيما سبق من السرد...
- ويسمى هذا الصنف باللواحق المكررة أو التذكير (REPETITIVE OU RAPPEL - ANALEPSE REPETITIVE)⁽²⁾ وتصلح هذه اللواحق لإعطاء مقارنة عن البطل ووضعيته آنياً وماضياً :

كيف هو الآن وكيف كان ؟ !

من ناحية أخرى، تعتمد القصة على ما يمكن أن نسميه (التواتر LA FREQUENCE)⁽³⁾ وهذا التواتر نلفيه حاضراً في بنية هذه القصة حين كرر ما حدث مرة واحدة أكثر من مرة (الأب مبتور الرجل) أو (تهافت الفتيات على شخصية جمال تهافت الفراش على ضوء النار).

(1) نظرية القصة، ص : 81.

(2) أنظر نظرية القصة، ص ص 82 - 83.

(3) نفسه، ص : 86.

أما من حيث البنية الزمنية لهذه القصة فإنها اتكأت على المجمل (Le sommaire) الذي يمكن تسميته بالملخص (Résumé) أيضاً حيث سرد سنوات عديدة من حياة شخصية بدون تفصيل للأفعال أو الأقوال. وعلى مستوى السرد: هناك عدة علاقات لكنها مختلفة غير متشابهة، حيث نلفي ما يسمى بالسرد الابتدائي (حين يتحدث جمال عن حورية وماضيه معها) - فالسرد هنا كان بين شخصين عن شخصية ثالثة - وهو أحيانا أخرى متضمن في الحكاية لكن بغير ضمير المتكلم طبعاً حيث يقوم الراوي بدور ثانوي بصفته ملاحظاً للأحداث المتتالية أو التي حدثت من قبل. والقصة أخيراً تقترب من الحكاية حيث يتمزق الشمل، ويقع الخرق لتلك العلاقة العائلية التي أثمرت طفلين ليصابا باللطم وليس باليتم فقط، ولتقتل الأم، ويجن الأب.

ويمكن إرجاع أسباب هذا التشرّد وهذا الضياع إلى الإقبال على المال في عمى ومن دون تروء، أو الانغماس في الملذات والشهوات من غير وضع حساب لذلك... أو اهتزاز الشخصية لدى بطل القصة ممّا نجم عنه ذلك التفسّخ ثمّ التسلّخ، ثمّ الانفصال، وهلمّ جرّاً...

ب - الاتجاه السياسي

إنّ كلّ الذين كتبوا هذه القصص السياسية إنّما يكونون قد عايشوها ولم يعيشوها، وذلكم شيء طبيعي لدى المبدعين بعامّة، وإلاّ، لاحتاج كلّ أديب أو فنّان إلى أن يعيش قروناً طويلاً حتّى يؤدّن له بالاعتزاء إلى جمهوريّة المبدعين، أضفّ إلى ذلك أنّنا لو عملنا بهذه القاعدة لكان كلّ باثّ يحيا زمانه فقط ولا حقّ له ماضياً ولا مستقبلاً، حتّى إذا قضى نحبه ينتهي كل شيء، ولا مطمع لأحد ولّد بعده أن يتحدث عن حقّبه أو عن العصر الذي أظله.

والخوض في غمار السياسة - ولاسيما زمن كتابة هذه القصص -
يكون مشوبا بالحذر وبالتوجس قبل الإقدام على مثل هذه الموضوعات
المحفوفة بالمخاطر. وعلاقة الإبداع بالسياسة علاقة حميمة منذ ألف ليلة
وليلة مع فرق بطبيعة الحال، حيث إن الليالي تبجل للطبقة الحاكمة وتسام
بها، بينما العلاقة في العصر الراهن وخصوصاً في الأنظمة الديمقراطية
علاقة الند للند لا علاقة المستعلي بالأسفل، وهذا التغير هو الذي جعل
أمثال هؤلاء المبدعين يتطرقون إلى قضايا - وإن لم تكن تماماً سياسية -
فهي لا تخلو من مداليل تكشف عنها.

وهذه القصص التي تعد من الأعمال المبكرة تحمل في مضامينها
شهادات عن مخلفات الاستعمار الفرنسي البغيض الذي تسبب في محن،
وورث بعض العقول والنفوس المريضة الخواء والتعنت، وسرب إلى
الوظائف ودواليب الحكم بعض أعوانه الذين استأثروا بالراحة
والطمأنينة على عهده، وبقطف الثمار وبحبوحة العيش على عهدنا.

والذي يعنينا من هذه القصص هو الجانب الفني أو الطريقة التي
وظفت في تقريب المتلقي من الإحاطة بالبنية السردية، ونحن لا
نستطيع أن نزعم بأن القصص التي اتخذناها نموذجاً لهذه الدراسة
كُتبت كلها بنمط واحد، وإن طرقت مواضيع متقاربة لا تبتعد كثيراً عن
كون الطبقة المتعالية في المجتمع تسلطت على الطبقة الفقيرة بطريقة أو
بأخرى، وهم يعنون بها الطبقة التي تسير دقات البلاد، وتتحكم في
التوظيف، وتدير الأضرار من بعيد !

وهذه الهواجس هي ما تبرزه قصة (القصر الأحمر) التي تخبرنا
عن الشخصية / المحور ممثلة في ابن شهيد طرد شر طردة من العمل،
لأنه رام أن يراقب مدير الشركة التي كان يعمل فيها، بل (تجاوز حده)
وتجراً على أن يستفسر عن الملابس المختلصة من المخزن ! فكان ذلك
سبباً كافياً في فصله من وظيفته ربما إلى الأبد...

ونهاية القصة تَخْلُو من حرارة الصِّراع، وتوهج الحدث؛ إنها عبارة عن استسلام وخضوع تامين، وهو ما لا ينسجم مع مكانة ابن الشهيد وما نعرفه عنه من جرأة وتماسك وتصديه لطفيليات المجتمع كالجبل الشامخ، بيد أننا مع ذلك لا ننكر بأنَّ النهاية جاءت متلائمة مع الوضع الذي عليه ذوو البطون المنتفخة حراماً وذوو الضمائر الميتة والخونة الذين تسلَّقوا سلم السُّلطة فسدَّوا الأبواب حتَّى أمام شكاوى المظلومين التي يحاولون إيصالها إليهم دون جدوى.

ومع اقتناعنا بأنَّ المبدع حرَّ في النهاية التي يقرِّرها فإننا نتدخل هنا بصفتنا نمثِّل المرسل إليه لنأخذ على القاصِّ هذا الخنوع وهذا الختام البارد، إذ مادام الموضوع مبنياً على الخيال كان من الأفضل أن يُنْهيه إنهاءً مشحوناً بالصِّراع والمقاومة ولو بلهجة كلامية حادة، وبمقاومة مستميتة لا هوادة فيها ! .

وعلى هذا النمط تقريبا تتبدَّى معظم القصص المصنَّفة تحت هذه الخانة؛ وقصص هذا شأنها تزهَّد المتلقي في تصفُّحها بعد أن افتقد فيها جمالية السرد وتواؤم الحبكة بسبب افتقارها إلى الصِّراع، واعتمادها رتابة الأحداث. وتكاد تفلت من هذا الحكم قصة (بوكريشة) التي تميَّزت بصراع داخليٍّ على الأقلٍّ أدَّى في نهاية المطاف إلى تفجَّر (جنون) بعد أن أوصدت أبواب الأمل، وحلَّ اليأس محلَّ الانفراج.

القواسم المشتركة لهذا النوع من القصص

1 - التناقض بين شخصيات مشبعة بالمثل والقيم وبين أخرى

قد نبذت ذلك وراءها ظهرياً.

2 - الصِّراع المرير بين أبطال الأمل (جيش التحرير أو أبناء

الشهداء) وبين الخونة كما في قصة (بوكريشة) وقصة (القرص الأحمر).

3 - يطبع معظم هذه القصص الاستسلام في النهاية للأمر الواقع.

- 4 - النّهاية غير المتوقّعة غالبا كما في قصّة (خريف رجل المدينة) وقصّة (القرص الأحمر).
- 5 - المفاجأة غير السارة في الحكّة كما هو الشّان بالنّسبة لقصّة (خريف رجل المدينة) وقصّة (بوكريشة).
- 6 - الالتجاء إلى التّساهل في النّهاية كما في قصّة (خريف رجل المدينة) إذ إنّ مثل هذه الحلول تكون أقرب إلى التّكلّف منها إلى الطّبع.
- 7 - السّقوط في متاهات أخلاقيّة مزرية كما في قصّة (خريف...) وإضافة كلّ تلك الجرائم الجنسيّة إلى شخص واحد في مدّة قصيرة لا يصدّقها العقل، ولا يقبلها المنطق، ولا تتلاءم مع الجوانب الفنيّة للقصّة.
- 8 - النّهاية المثاليّة التي لا يمكن أن تحدث إلّا في العوالم المثاليّة كما هو الأمر في قصّة (ظلال السّنين) حيث يقرّر (شيخ البلديّة) - على الرّغم من اعتراض كاتبه - أن يعرض شريطا مفصّلا عن أفعاله الدّنيئة !! ...
- 9 - استيقاظ الضّمير بعد الانزلاق والتّلطّخ بالرّذيلة في قصّة (ظلال السّنين).

تحليل النّص

بعد التّلخيص العابر لقصّة (القرص الأحمر) وإبراز القواسم المشتركة، نصل إلى التّحليل حيث سنطبّق هذه المرّة منهاجا آخر هو المنهج البنيويّ المقطعيّ الأقرب إلى منهج الحكاية منه إلى القصّة الفنيّة. ولقد فرض علينا هذا النّص القصصيّ الطّريقة التي عمدنا إليها في هذا التّحليل.

1 - "القرص الأحمر مختبئ وراء الغيوم السّوداء الزاحفة... هطلت قطرات من المطر... طفل يرتدي أسمالا بالية، هجم عليه طفل آخر، افتك منه قطعة خبز يابسة كان يلتهمها" (ص 89).

إنّ هذه الفقرات التي افتتحت بها القصّة تمثّل الصّفّر بالنّسبة لبعض الأفكار التي سترد لاحقا، ولأسيما العنوان الذي هو المفتاح للانطلاق منه إلى ما يّستقبل من الأفكار الأخرى.

2 - "الكتل البشرية تتدافع..."

هذه العبارة - على إيجازها - أوردناها للتدليل على أنها تمثل - على مستوى علاقات التواتر - مقطعاً مؤلفاً يروي مرتين ما حدث في مرة واحدة، وهو يريد بذلك الإلحاح والتأكيد.

3 - "توقفت أمام الواجبات... كالأبله. تحلقت في المعروضات"

إنّ الضمير المتصل في هذا النصّ (الأنا) يعبر عن انشغالات كبرى، فهو من وجهة متضمن في الحكاية وسارد ومرسل في الآن ذاته، ومن وجهة أخرى يوحى بأشياء وأشياء... إنه يدلّ على التوقف القسري الذي كان من الشخصية، ويدلّ على أن سبب هذا التوقف يعود إلى ما بداخل الدكان من معروضات؟!... معروضات هذه هي التي ستجره فيما بعد إلى بحار من الأحلام لا شاطئ لها.

4 - "ارتدبت أجمل المعروضات... من وراء النظارة (كذا) الذهبية"

الجدابة، التهمت بعيني الحسنات... كانت تحيط أجمل الفائنات... (ص 89).

إنّ الحلم الذي راوده وهو متسمّر في وقفته هناك... ولقد تضافرت الأزمنة الحقيقية في تقاطع بين الماضي والحاضر على تثبيت هذا الخيال، وإزهار هذا الحلم.

5 - "هذه تضع يدها على كتفي، تلك تبحر في عيوني، تلك"

تطوقني من خصري... (ص 89).

انغماس كلي داخل هذا الحلم الذي امتدّ به عن طريق الإشارتين: (هذه / تلك) لتكونا كافيتين لإغراقه في نشوة ذلك الحلم، لكنّ هذا الحلم تفسده المثبطات والممنوعات، ممّا يجعل هذه القصة - كما أسلفنا القيل - تقترب من الحكاية التي تعتمد وظائف (بروب PROPP) ولاسيما المنع / الخرق.

6 - "...استدعاني المدير إلى مكتبه... وبجديّة قال لي: يبدو أنك

شاب طيب... همك لقمة العيش... ليس إلا... كل الخير يا بني ولا تحاول
أن تفهم شيئا... إنك تتعب... تتعب كثيرا وأنا أشفق عليك" (ص 90).

من هنا تأتي وظيفة المنع لتكشف لهذه الشخصية المحورية
مجهولاً أو تبحث عن شيء ضائع حيرها طويلاً... إنه يحذر من ذلك
ولا سيما حين يقول له مؤكداً: تتعب... تتعب كثيراً.

وهذه التأكيدات ما هي إلا لاحقة تفسيرية يحاول المرسل من خلالها أن يخبر المرسل إليه عن الوضعية التي ستكون عليها هذه الشخصية القصصية... وضعية عسيرة حقاً ويصعب على المرء أن يلتزم إزاء هذه الموانع والمثبطات، ولقد جاءت وظيفة المنع هذه سابقة على كل الوظائف مثناة في شكل نصائح : "إنك تتعب... تتعب كثيراً... وأنا أشفق عليك" (ص 90).

من هنا يأتي التحذير صريحا جهورياً لا يثر لهذه الشخصية وقتاً ولا يجاريها في محاولة استسلامها وتسليمها بالأمر الواقع. ولا سيما أن هذا "الواقع" الذي كانت تعيشه الشركة محفوف بالملذات والإغراءات: "التفت إلى سكرتيرته... بنظرة تحمل معاني خفية، طلب منها الموافقة... أجابت ببسمة لا تخلو من غنج ودلال" (ص 90).

إنَّ موقفًا مثل هذا من عادة فائنة تتقن الدِّلال، وتحسن الغنج، من شأنه أن يستميل عواطف هذا المراهق، ويجعله يفكر ألف مرة قبل أن يُقدم على خرق الوصية، ويتناسى النصيحة.

7- "ذات يوم اكتشفنا (كذا) أن الصفة الخاصة ببذلات العمل
يكتنفها نوع من الغموض" (ص 91).

لقد تحركت في الشخصية الغيرة، وصارع الخير عندها الشرور
التي كانت تُحاك في الخفاء، حيث إن المدير كان يخفي القماش الجيد

لبيد التجر فيه حتى يتلقى مقابله فيضا من الأموال، قبل أن يبدل ربيته بأجوده مما يتسبب في زرع أمواج من الغل لدى العمال عليه، ويبحث في نفوسهم الأشمئزاز والقرق، ولكنهم يحجمون عن مكاشفته أو مواجهته بالحقيقة إلا الشخصية المحورية التي تغطنت إلى الأعيه واختلاساته بحذسها وثقافتها، فكتبت رسالة على لسان العمال قامت برفعها إلى المدير تستنكر فيها عمله الهجين هذا.

8 - "يا بني... لعلك تذكر ما أوصيتك به يوم قدمت إلينا... ولا أظنك تنسى... ولا بأس إن ذكرتك مرة أخرى، فالذكرى تنفع الناسين، بالحرف الواحد قلت لك : كل الخبز يا بني معنا... ولا تحاول أن تفهم... إنك تتعب... تتعب كثيرا..." (ص 91).

بهذه العبارات ذكر المدير الفتى، ولم يكن في حاجة إلى أن يسمع منه دفاعه عن نفسه وتبرئته لذمته - كما تفرضه القصة - بل إن الكاتب لو توقف هنا لكانت النهاية مقبولة، باعتبار أنه مادام "الخرق" قد وقع - "المنع"، ومادام "المانع" استكشف شر "الفاعل"، فإن كل "التبريرات" لا مكان لها.

وبعد، فإن هذه القصة التي أتينا عليها تلخيصا ودراسة في اقتضاب، تحمل في ثناياها جملة من الملاحظات نقف عندها في نهاية هذا التحليل لعل أهمها :

1 - القرص الأحمر: رمز لنهاية ليل الظلم والتعفن (مع طرح الجانب الإيديولوجي بعيدا).

2 - المطر: رمز للإشراقة والتجديد، ونزوله إنما هو تنظيف وتطهير للجو القذر الذي كان يسود الشرقة، وقد عبر عن ذلك بقوله: "الرداذ سيتحول إلى هطول... سيكون سيولا... طوفانا... سيجرف معه كل العفونات" (ص 92).

3 - اتسمت القصة ببعض المبالغات والتراكمات الزائدة، كتصوير بعض الأطفال الذين يتسابقون، بل يتشاجرون على الخبز

العلقى في القمامات، مع أنّ مآل هذه المظاهر المشينة لم تقع على الأقلّ إبان حقبة كتابة هذه القصة، ولم نشاهد نظيراً لها إلى يوم الناس هذا. ومن يدري؟ فقد تغدو منظراً عادياً لا يتأثّر لرؤيته أحد، ولا يتأسّف لحصوله المارة يوماً.

4 - الصّراع الشّدِيد الذي استحوذ على هذه القصة وأشعل أوارها بين الشّخصية المحورية التي نوّعت في استعمال الضّمائر وتنقيطها بين هذا وذاك، من الضّمير الأول (ضمير المتكلّم) - كما أوضحنا - إلى الضّمير الثاني (المخاطب) إلى الضّمير الثالث (الغائب). وقد كان تعداد الضّمائر وتوزيع وظائفها بمثابة تأجيح لهذا الصّراع الذي - وإن لم يحتدم - فإنّه قد رافق خطوات الأحداث من أولّها إلى آخرها.

ج - القصص الرّمزية

إنّنا لا نريد ببنية الرّمزية ذلك المذهب الغربيّ الذي يعمد إلى الإيهام، ويغرق في ضبابية من التشاؤم قد لا تنقشع أبداً، ولكنّنا نريد بالرمز تلك الومضات واللّمحات التي تعبّر عن الواقع مكسوّاً في صورة إشاريّة فحسب. من أجل ذلك لا يهمنّا أن هذا المذهب ظهر في الآداب الأوروبيّة منذ سنة 1880م ولا يعنينا معرفة أسماء أصحابه الذين اشتهروا به من أمثال (فرلين) و(جاجنر) و(بودلير) و(رامبو) والذين أولعوا كثيراً بصفات معيّنة من مثل: "السكون والقمر" و"الضوء الباكي" و"الأسمال الفضية" و"القمر الشرس" و"الشمس المرّة المذاق" (1).

(1) هذه الصفات مأخوذة من قصيدة "ضجيج الوادي" قصيدة "السفينة المسكّرة" للشاعر (رامبو) ينظر الأدب المقارن: د. محمد عليمي هلال، ص 401، دار العودة / دار الثقافة / بيروت - دون تاريخ.

والرمز تعريفاً يعني "الإيحاء؛ أي: التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالتها الوضعية. والرمز هو الصلة بين الذات والأشياء بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية، لا عن طريق التسمية والتّصريح"⁽¹⁾.

والواقع أنّ الرّمز كمذهب قد تغلغل في عالم الشّعْر ووصل أحياناً إلى نروة النّجاح، ولكنّه لم يفلح في الوصول إلى عمق القصّة، ولعلّه قد حقّق بعض النّجاح مع كافكا⁽²⁾. والرّمزيّون استكشفوا أنّ العقل الواعي محدود، وأنّ العقل الباطن اللاّواعي ممتدّ إلى ما لا نهاية.

وهذا المذهب الذي وُجد في الغرب ونما بين حقول بيئته انتقل - على غرار كلّ ما يبدعه الغرب - إلى العالم العربيّ فتلقّفه أدباء عديدون ولاسيماً الشعراء منهم من أمثال (أديب مظهر) في قصيدة (نشيد السكون) و(سعيد عقل) و(صلاح لبكي) و(بشير فارس) وغيرهم⁽³⁾ في دواوين وقصائد مختلفة ويمكن القول إنّنا مع ذلك نغالي حين نزعم أنّ هؤلاء الشعراء المحدثين من العرب قد احتضنوا هذا المذهب نقلاً عن الغرب لأنّ الشّعْر الصّوفيّ مثلاً هو معروف، مليء بالإيحاءات والرموز⁽⁴⁾.

ولقد استطاع القاصّ (إدجار ألان بو EDGAR ALAN POE) ينفذ ببعض تخیلاته الباطنية إلى القصّة ممّا ترك بصمات واضحة عليها. فما سرّ

(1) الأدب المقارن: غنيمي هلال: 398.

(2) ومما يؤثّر عنه في هذا المضمار قوله: "إنّني أكتب بخلاف ما أتحدّث، وأتحدّث بخلاف ما أفكّر، وأفكّر بخلاف ما كان يجب أن أفكّر، وهكذا إلى أعماق الظلام" LA CRITIQUE, P.94.

ANDRE AKOUN; LES FORMES NOUVELLES DE

أحياناً بغير المعنى الوارد في السياق.

(3) ينظر: دراسات في النقد الأدبي بين النّظرية والتّطبيق: د. محمد مصطفى هدارة الدار الأنشاسية للاؤفست ط1 القاهرة 1986، ص 138.

(4) منذ العهود القديمة إلى الآن، ومن الشعراء القدماء نذكر الشاعر الفقيه ابن الخلوّف القسنطيني / ابن الفارض خاصة.

تسميتنا لهذه المجموعة بالرمزية ؟ وكيف يُخفق قصاصون كبار في توظيف الرمز ويجرؤ على فعل ذلك قصاصون ما يبرحون في الطريق ؟

إننا حين أطلقنا هذه الصفة لم نكن نرمي من ورائها إلى الرمز الفلسفي العميق مثلما سبقت الإشارة إليه، وإنما كنا نهدف إلى استعراض بعض اللّمحات التي تمثل هذا الرمز، بل إنّ القصة التي وقع عليها نظرنا لتكون نموذجاً للتّحليل كانت متأرجحة ما بين الرمزية والسريالية التي تعتمد الحلم منطلقاً لها، وهذه القصة هي :

الشيخ والصخرة...واليم

فالعنوان - كما نلاحظ - يحمل في فحواه ثلاثة مداليل، وكلّ مدلول في الآن ذاته رمز.

03 مداليل = 03 رموز.

ويمكن أن تنفرد كلّ بنية من هذه البنى بمعانٍ مختلفة لعلّ أهمّها أن :

أ - البنية الزمنية :

الشيخ : يمثل مرحلة معينة هي عادة ستون سنة فما فوق أو فما دون ذلك بقليل.

الصخرة : تمثل زمناً خالداً هادئاً لكن رتيباً، فهي تشغل فضاءها منذ سنة أو عقد أو قرن أو مليون سنة لا فرق.

اليم : يرمز إلى الزمن المتحرك الذي لا يستقرّ على وجه، ولا يثبت على حال... هو مزمر دائب السير بين المدّ والجزر لا يرتاح أو يهدأ أبداً.

ب - البنية الفضائية :

الشيخ : يوحي هذا المنظر بالوقار والشيب ورجاحة العقل وهذا كلّ يجعل هذا الشيخ يشغل فضاء مكانياً كبيراً فيه سعة المجال، وهو إذاً فضاء متنقّل.

الصخرة : حيزها ثابت لا يتبدل إن وصفناها بالرتابة والجمود ولكنها قد تنقل بواسطة، بيد أنها تظل في حيز ثابت لا حراك له.
اليم : له لوحتان ينهض عليهما: خلفية، وأمامية.

فأما الأمامية : فهي ما يحدثه من حركة دائبة تسمع بالأذن، وتشاهد بالعين، إذ هو في مده وجزره يتنقل من مكان إلى آخر متقاتلا مع نفسه، متضاربا مع بعضه، وهو تقلص وتمدد لكنه ما يتمدد إلا ليتقلص، ولا يتقلص إلا ليتمدد... فالفرار لا معنى له، والجمود لا مكان له... ذلك هو شأنه، وتلك هي حاله.

وأما اللوحة الخلفية : فهي تتمثل في ما تعكسه عليه الأحوال الجوية من رياح وأمطار، أو شمس وكواكب، وهو يتفاعل مع ذلك كله في مساحة معينة تختلف باختلاف التغيرات المناخية... فالبحر وتموجاته التي تتجاوب مع الرياح، أو خطوطه التي تبدو لنا على صفحته وهي تتهاوى وتتراقص مع نسيمات الصباح، أو مناظر الكواكب والأقمار وصورها وهي تنعكس على مراياه، أو الأسماك المختلفة الأشكال والألوان، كل أولئك يوحي بجمال أخاذ، وبحيز حياتي لا يفنى إلا بإرادة الله سبحانه وتعالى حين تسجر هذه البحار أو تفجر.

ج - البنية الأسطورية :

وتتمثل بخاصة في اليم الذي يرمز إلى الماء بصفته منبع الحياة، والماء: هو العنصر الفعال في هذا العنوان، وكلنا يذكر أن أجمل المواقف العاطفية إننا ولدت أمام الغدران، وعلى ضفاف الأودية والأنهار، ناهيك من شواطئ البحار التي تظل أبدا مرتعا خصباً للحسن والخيال والأمل.

وإذا كان الإنسان نفسه قد خلق من ماء دافق كما أبان عنه القرآن الكريم... وإذا كانت الصخرة نفسها كانت من قبل ماء ثم تجمدت وتصلبت

كما يعرفنا علماء الجيولوجيا، اتّضحت أهمية الماء وقيّمته، لتسيطر بذلك
البنية المائية على العنوان.

د - البنية الإيقاعية :

ولعلّها تتمثّل أحسن ما تتمثّل في :

الشَّيْءُ.....

الصَّخْءُ.....

اليَمَّءُ.....

هـ - البنية التركيبية :

ودعائم هذه البنية بُنيت على تضافر ثلاث وحدات متماثلة كلّها أسماء،
والأسماء هي الأصل في المشتقات لدى كثير من المنظّرين اللّغويين، فلذلك قد
جاء التشابه يسيرا من غير أن يقع في الكلام معضلة.

و - البنية الصوتية :

وهي تلاحظ في عدّة مقاطع من العنوان :

أشْءُ + أصْءُ + ألْءُ

شَيْءُ + صَخْءُ + يَمَّءُ

فالمقاطع الثلاثة - كما رأينا - متجانسة ومتألّفة⁽¹⁾.

ز - البنية الدّعائية :

وهذه تتألّف من وتدين السُّنِّيَّين هما:

الشيخ + اليمّ

(1) أنظر حوارا أجري مع الدكتور عبد المالك مرتاض في صحيفة "الشعب" الصادرة بتاريخ 03
يناير 1991م ع. 4445 تعرض فيه لمختلف الجوانب المتعلقة بالبنى ضمن الخطاب الأدبي.

ولاسيما أن مقومات هذه البنية هي التوازن والطمأنينة والحركة،
وذلك لا يتم إلا عن طريق هذين الوتين المكونين للعنوان. فالشيخ
متوازن هادئ، واليم غاضب حانق ساخط، أو ساكت لطيف إلى حين أن
تعود إليه عصبية، وتتحرك فيه شراسته !

هذا هو العنوان، فما هو المدلول الذي تحمله هذه القصة ؟ لكي نجيب
عن هذا التساؤل بصورة واضحة قمنا بحصر أحداثها في تسعة مفاصل.

- 1 -

تُستفتح بفائدة : وهي أن صديقين توجها إلى البحر، وما إن وصلا إليه
حتى تخيلا أن هناك مخاطر قد أهدقت بهما من جرأ هيجان هذا البحر.

- 2 -

أحسا أن المصطافين ولاسيما الفضوليين منهم، صاروا يطاردونهما
بالنظرات المريبة مما أوهمهما أنهم يتوسمون فيهما اللصوصية والإجرام
والتعود على خطف الأطفال واغتصاب الفتيات ! كل هذه الأوهام التي
تواردت فيها خواطر الصديقين، جعلت أحدهما يشير على صاحبه أن
يقصدا صخرة نائية عن أعين هؤلاء المرتابين، وهناك يتسنى لهما أن
يسبحا في حرية عبر مسافة قريبة لا تعرض حياتيهما للخطر، ويكونا بذلك
في منجاة من الاستهزاء أو الاتهام الظالم غير المؤسس.

- 3 -

ارتاد وصاحبه ساحل البحر، ثم وطئا بأقدامهما طرفه في وجل
وحذر شديدين، حيث لم يتجاوزا خطوتين تجريبيتين، ومع بعد أحدهما
عن كل خطر، فإنه اذكر وصية أمه التي تنهاه عن الارتقاء في أحضان
مياهه: "إياكم والبحر....إياكم والبحر يا أولاد...." (ص72) ولكن طمأحه
إلى المغامرة، ورغبته في المجازفة دفعاه إلى أن يرتمي داخل عبابه

فأوشكت الأمواج أن تبتلعه لولا لطف الله به... والغريب أن هذا لم يكن إلا وهما لأنه عندما تحسّس نفسه لم يلف غير رجليه داخل الماء بينما سائر جسمه كان خارج البحر، وهذا ما جعله يهزأ بنفسه، ويضلل من قيمته.

- 4 -

حين اطمأنت نفسه إلى أنه في أمان تام، تفقد صاحبه فوجده مستغرقاً في التحديق إلى الصخرة... أرسل بصره هو أيضاً تلقاءها، فإذا "شيخ تجاوز العقد السابع... له لحية كثّة مرسلّة على صدره" (ص 74). ومع التقاء الأنظار، طفق يلوح إليهما، طالبا منهما القدوم إليه في إلحاح!

- 5 -

بعد هذه الإشارة يبدأ الحوار بين الشيخ والشخصية المتضمن ضميرها في القصة (المرسل) ثم يغيّر الحديث إلى الصاحب الذي يكشف للشيخ الحقيقة بعدما اعترض على سباحتهما في هذا المكان الخالي. وعندئذ تدافعت ذكريات كثيرة ومناجاة داخلية طغت على السرد، وتخللت الأحداث حتى كادت تنسينا الشيخ والحديث معه.

- 6 -

وبعد إطلالة واستطالة، يصل الكاتب إلى حكاية الشيخ الذي طفق يسترجع الحسرة ويستحضر الفاجعة... إن هذا المكان يذكره بمأساة عائلة كاملة قد خنقها الماء، وأذهب أثرها البحر، والتهمتهما الحيتان ووحوش اليم. هنا في الموطن نفسه الذي تجرأ هو وصاحبه على الاختلاء فيه هرباً من الأنظار... ينبئهما بأنها عائلة "عائلة من أربعة أفراد: الأم، الأب، وطفلان (كذا)" (ص 79).

لقد قدمت هذه العائلة إلى هنا لتحقيق الهدف الذي تريدان أنتما أن تحققاه، وهو النأي عن الأعين، والاستمتاع بالخلوة والاختلاء، بسبب محافظتها على الأصالة، ورغبتها عن الانسلاخ.

أَلَقَتِ الأمُّ بِنَفْسِهَا فِي اليَمِّ مَنْتَشِيَةً طَرُوبًا، كَسَمَكَةٍ خَفِيفَةٍ وَرَشِيقَةٍ ضَرَبَتْ
بِيَدَيْهَا وَرِجْلَيْهَا ذَاتَ اليَمِينِ وَذَاتَ الشَّمَالِ... بَيِّدَ أَنَّهَا شَعَرَتْ بِشَلَلٍ يَعْطُلُ جَسْمَهَا
الْفَضْضَ، وَبَجَحَافِلٍ مِنَ الأمْوَاجِ الْمَدْجُجَةِ
تَطَارِدُهَا... اسْتَنْجَدَتْ... اسْتَغَاثَتْ... اسْتَغَاثَتْ فِي إلْحَاحٍ... لَمْ يَكُنْ هُنَاكَ إِلَّا زَوْجُهَا
الَّذِي أَلَمَّتْهُ الصَّرَخَاتُ، وَوَحَزَتْهُ الصَّيِّحَاتُ الْمَبْحُوحَةُ... لَمْ يَشْعُرْ إِلَّا وَهُوَ يَلْقِي
بِنَفْسِهِ مَقْلَدًا رِجَالَ الْحِمَايَةِ فِي مُحَاوَلَةٍ إِنْقَاذِهَا مِنَ الْغُولِ.... فِي هَذَا الْإِبَّانِ، هَبَّتْ
عَاصِفَةٌ هَوَّجَاءٌ تَدْعُمُهَا رِيَّاحٌ عَاتِيَةٌ أَلَقَتْ بِهِ إِلَى الصَّخْرَةِ الَّتِي ارْتَطَمَ بِهَا
رَأْسُهُ... وَفِي سَدَاجَةٍ انْدَفَعَ الْوَلَدَانِ نَحْوَ جَهَنَّمِيَّةِ الأمْوَاجِ الَّتِي أَجْهَزَتْ عَلَيْهِمَا
لِتَعْفَى بِذَلِكَ عَلَى آثَارِ هَذِهِ الْعَائِلَةِ !

وَفِي تَأَثُّرٍ بَادٍ، يَتَوَقَّفُ الشَّيْخُ عَنِ الْحَدِيثِ قَبْلَ أَنْ يَتَابَعَ :

بَعْدَمَا أَخْرَجَ رِجَالَ الْحِمَايَةِ الْمَدْنِيَّةَ الْجَنَّتِ الْأَرْبَعُ، كَانَ الرَّجُلُ لَيْسَ
هُوَ الزَّوْجُ، وَإِنَّمَا رَجُلٌ آخَرٌ... وَهِيَ الظَّاهِرَةُ الَّتِي أَدْهَشَتْ الشَّيْخَ
وَضَاعَفَتْ مِنَ أَلَمِهِ... وَمِنْ حَدِيثٍ إِلَى آخَرٍ يَعْتَرِفُ هَذَا الشَّيْخُ بِأَنَّهُ هُوَ
مَدِيرُ الْعَمَلِيَّةِ الَّتِي أَدَّتْ إِلَى الْقَضَاءِ عَلَى الْأُمِّ (الزَّوْجَةِ) بَعْدَ أَنْ تَكَاثَرَ
حَدِيثُ الْقَوْمِ عَنْ خِيَانَتِهَا، وَحَامَتِ الشُّبُهَاتِ حَوْلَ سُلُوكَاتِهَا.

وَأَخِيرًا يُوَدِّعُ الرَّاويُ الْحُلْمَ لِيُنْبِئَنَا بِأَنَّ كُلَّ الْأَحْدَاثِ الَّتِي تَخَلَّلَتْ
الْقِصَّةَ لَمْ تَكُنْ حَقِيقَةً وَلَا خَيَالًا، وَإِنَّمَا كَانَتْ أَضْغَاثَ أَحْلَامٍ مَرْعَبَةٍ؛ فِيهَا
الدَّمُ، وَالْقَتْلُ، وَالثَّأْرُ، وَلَا شَيْءَ أَكْثَرَ مِنْ ذَلِكَ.

وقفه ختامية

لعلنا ألا نكون في حاجة إلى الوقوف طويلا إزاء هذه القصة التي حاولنا أن نوضح خطوطها ونشرح أفكارها مدللين على أنها لأوان كانت من النوع السوربالي - فإنها مع ذلك تحمل في طياتها رموزا كبيرة أشرنا إلى بعضها لدى دراسة العنوان حيث خصصناه وحده بملاحظات وإشارات، باعتبار أن العنوان عند كثير من الدارسين المعاصرين يمثل المفتاح أو البؤرة التي توضح المفاهيم المتداخلة المتشابكة ولكنه إن جاز لنا أن نبدي رأينا - فإن مثل هذه القصص المبنية أساسا على الرمز البعيد لا تقدم خدمة جلي للمجتمع؛ وإن تسهم بطريقة أو بأخرى في تحقيق الأدبية.

إن قصة "الشيخ... والصخرة... واليم" - وعلى الرغم من طول هذا العنوان نسبيا - فإنه عنوان فني جمالي ربما لا ارتباطه بقصة شهيرة هي "الشيخ والبحر" للكاتب الأمريكي (هيمنجواي) التي أحدثت صراعا بين عجوز هرم وسمك القرش، أو بين الإنسان والحيوان، إضافة إلى أن هذا الكاتب قد شغف بالسرد الموضوعي الذي يقترب من تصوير الواقع تصويرا دقيقا للقارئ، لأن الشخصيات تكاد توهم المتلقي بأن أحداث القصة حقيقية وصادقة⁽¹⁾، والشيء نفسه يمكن أن ينطبق على هذه القصة التي اتخذت من عنصري التشويق والحياد أساسا وهو ما يشغف القارئ بمتابعة أطوارها من خلال الحبكة المتنامية حتى النهاية.

(1) ينظر: النقد التطبيقي التحليلي: عدنان خالد عبد الله - دار الشؤون الثقافية العامة لا الطبعة الأولى 1968 بغداد، ص 88.

د - القصص الاجتماعية / الثورية

علينا أن نقرر أولاً بأن القصص التي من هذا النوع كُتبت بعد الاستقلال، أي من لدن جيل لم يعيش الثورة ولم يُصلِّ بلهب نيرانها إلا من بعيد: عن طريق استشهاد أحد أفراد عائلته مثلاً. وإذا كان المنطق الفكري والنظرية النقدية يقضيان بأن الكاتب ليس في حاجة إلى أن يعيش كل شيء يكتب عنه، وإلا لاحتاج إلى عمر يتجاوز آلاف السنين مثلما سبقت الإشارة إليه، فإننا مع ذلك نجد غالبية الذين تطرّفوا إلى قصص الثورة من جيل الاستقلال أخفقوا في التعبير عن مشاعر هذه الثورة وجهنمية لياليها وأيامها وإن لم تخلُ قصصهم من اجتهادات مقبولة أحياناً.

وإيماناً منا بأن النقد لا ينتظر حتى تتوفر له أكوام مكدّسة من النماذج، وإنما هو يتابع ظهور النصوص، ويقوم بواجبه الطبيعي كلما ألقى نصاً يستحقّ الدرس والتّحصيل، إذ ليس ثمة ما يدعوّه إلى الانتظار حتى يغدو القليل كثيراً، والغثّ جيّداً والرّديء ممّتازاً، بل المفترض فيه أن يتناول الرّديء والضعيف والغثّ بالنقد بغية الدّفع به إلى الأمام عن طريق التّقويم، وتصحيح مسار المبدع، ووضع المعايير الفنية والموضوعية المثلى له حتى يجتنبها هو، ثمّ من يجيء بعده من الناشئة والمتأدّبين⁽¹⁾.

مهما يكن، فإنّ القصص الاجتماعية / الثورية قد تناولت موضوعات جديدة تتحدّث عن الاغتراب وعن الهجرة وعن الحرب والثورة وآثارهما. تصف الجبل وتدين الاستعمار، وتصور مشاركة المرأة في الثورة والنضال، أو تتحدّث عن الموظّف الجبان وعن خيانة الوطن⁽²⁾.

(1) هذا رأي كثير من النقاد. أنظر مثلاً أدب التّحدّي في المغرب: الدكتور النّساج: لا دار الرأي لا بيروت، ص 13. دون ذكر للتاريخ / ودون ذكر رقم الطبعة.

(2) أنظر القصة الجزائرية القصيرة: د. عبد الله ركيبي، الدار العربية للكتاب / المؤسسة الوطنية للكتاب 1983 م، ص 159.

ومن الواضح أن هذه القصص تنقسم بسمة الحنين، وتمتاز بطابع الأنين
طورا، والصراخ والاعتزاز أطوارا أخرى، ففيها تذكير بعمل الأبطال، وتخليد
لمآثر الأجداد والآباء... فالثورة الجزائرية بما خلفته من دمار ونكال، وتحطيم
والأم، كانت دائما شاهدة أمام الأعين، حاضرة إزاء النفوس، لم يستطع معها
جيلنا هذا أن يتخلص من وطأتها ووقعها، وحسبنا أن نذكر بأنه حتى هذه
الآونة ما يبرح حديثها يطفئ على الجلسات، وما يزال صوتها يعلو على كل
الأصوات، إذ ما يكاد الحديث يفتح في مقامة ما حتى يقع الاستطراد إليها
فيحدث التشعب، ويقرأ التوتر حتى يفيض على جنبات الجلسة.

ولعل ثالث ميزة هي أن عناصر الأدب الثوري بصفة عامة والقصة
بصورة خاصة قد استحوذت في الجزائر على الموضوعات الأخرى
عكس سائر الأقطار (المغاربية) الأخرى بسبب الهيمنة الاستعمارية
الخبیثة على ربوع الجزائر طوال قرن وثلث القرن اقترف خلالها الجرائم
المنكرة، واجترح الآثام البشعة التي لا تخفى على أحد⁽¹⁾.

وجرياً على القاعدة التي التزمنا بها في هذه الدراسة، فإننا نطبق
منهجنا التحليلي على قصة واحدة وقع عليها نظرنا وهي قصة "ثقوب
في ذاكرة الزمن" لاعتبارات فنية فحسب.

تبدأ هذه القصة بالإشارة إلى عذاب الوحدة وأثرها على النفس
البشرية مما ينمي بأنها ستركز أغلب خطوطها العامة على هذا
الموضوع، والواقع أن الوحدة هذه ما هي إلا مؤشر للتخيلات
والهواجس والأفكار التي تتوارد على الشخص وهو يحيا حالة شبيهة
بحالة شخصية القصة، وإن كانت هذه الشخصية (الراوي) ترى في

(1) مع ذلك لا ننكر بعض القصص التي برز فيها المحور الوطني القريب من الثوري كما هو
الشأن بالقياس إلى قصة "المخاض" لعبد الواحد إبراهيم، ينظر: القصة التونسية القصيرة
محمد الهادي العامري، دار بوسلامة للطباعة والنشر والتوزيع، تونس (1980م)، ص 36.

حصولها معاناة وهي صفتها قساوة : "قياسية هي الوحدة... قياسية
أبدا أبدا..." (ص 193).

إن مجرد ورود هاتين العبارتين يجرّ إلى الاقشعرار من الوحدة
ويكون بمثابة تثبيت للنفس التي ترغب فيها وتؤثرها على الأنس والاجتماع،
لكنّ الازدواجية التي تشكل طبيعة الأشياء (السلب / الإيجاب) تجعل من
الوحدة شيئا مرغوبا فيه، لأنّ صاحبها يبحث عما يرضي به الساعات،
ويقطع به اللحظات، وهو شأن شخصية القصة التي قشعت سحابة خلوتها
بواسطة تزويج اليراع مع المخيلة لينجبا في نهاية المطاف عملا أدبيا. بيد
أنّ الملكة الذاتية صعبة المراس، عسيرة الانقياد، وقلما تستجيب لمروضيها
متى شاء وأنّى أراد. وذلك ما يفهم من مقولة (جون برين) : "لا تنتظر ورود
الإلهام كي تشرع في الكتابة، لا لأنك تنتظر شيئا غير موجود، بل لأن
الإلهام يرد إليك حين تكتب" (ص 193).

وبينما هي تصارع جذب الموضوع وضحالة التفكير، إذا بابها
يطرق... ثمّة فتاة ملثمة تقتحم عليها خلوتها وتمزق غشاوة
وحدتها... وبعد حديث قصير أزاحت عن وجهها الخمار، فلاحظت الكاتبة
(الشخصية) أنّ ملامح وجهها متناسقة مع العينين... وبسرعة قياسية
تدخل الضيفة في الموضوع لتفضي إليها بسرّ دفين أمضتها كي تتخذ منه
المبدعة قصة متكاملة الحلقات، متناسقة الأجزاء.

ثمّ نفهم من مطلع القصة المعروضة أنّ الزائرة من الفتيات العوانس
اللائي فقدن كلّ أمل في الارتباط برجل ما، تقول لها : "ألم يحدث أن
أحسست شعور فتاة تعدت أبواب الزواج، تقلّب طرفها في الرجال، كلّ
الرجال، وهي تعلم أن لا حقّ لها في الحصول على أحدهم" (ص 194).

ومن سياق الرواية يتجلى أنّ هذه الشخصية هي أصلا بدوية نزحت
إلى المدينة، وتبدأ من البداية، يوم أن رأت النور لأول مرة في مزرعة جدّها

الثري التي ورثها عن آبائه بدوره، وبعد أن تعرفنا هذه الشخصية بأسرتها كلها، من جدّها وصفاته إلى جدّتها التي كانت تتّصف بالبلادة، إلى أمّها وزواجها بأبيها التي هي من أصل قبائلي، ثم وفاته عنها.

تنتقل بعد ذلك إلى الحديث عن مشاركة جدّها في الثورة، فتعرفنا أنّه قد أحرقت ضيعته، وألقي عليه القبض ثمّ زجّ به في غيايات السّجن بمعاونة حركيٍّ كان وفياً للاستعمار، ثمّ كفر عن ذنبه بإنقاذ جدّها من زنزانة العدو حيث قام بتهريبه ليلاً والتحق وإياه بالثوار.

وتمضي في حديثها لتنبئنا عن المآسي التي زرعتها الاستعمار في مناكب الأرض، والجرائم التي اقترفها في حقّ الشعب الجزائري، إذ بينما كانت هي وجدّتها وسائر العائلة ليلاً يصطلون حول موقد النّار في صمت وهلع، إذا أنين يُسمع أمام الباب قبل أن يتسرّب منه مجاهد جريح أسعفوه بما قدروا عليه، ثمّ قضوا جميعاً ليلة قلقّة وهم حيارى إزاء هذيانه نتيجة للحمى التي كانت قد قرّرت المبيت في عظامه ولم تزل عنه شدّة وطأتها إلاّ مع خيوط الفلق، وحين نطق، أخبرهم بأنّ سبب جرحه إنّما يعود إلى مخالفته أمر رفاقه والنّأي عنهم ممّا جعله يشتبك مع جنود العدو الذين اقتحموا المكان... وراح يردّد ما صدر له من مسؤول الفرقة: "تعال معنا أو ستموت وحدك ستموت كالجرذ في المخبأ" (ص 200) ثمّ ظلّ يقصّ عليهم كيف فتح باب المخبأ، وكيف تشابك مع العدو إلى أن وصل إلى بيتهم.

وفي صباح اليوم التالي علم أهل الدّشرة أنّ المظليّين سيجتاحون القرية، فجمع السكّان ما لم ينوءوا بحمله، ثمّ توجهوا بصحبة الجريح ملتجئين إلى مكان آمن يقيهم شرّ الأعداء حيث صادفوا أحد المجاهدين فسلموه الجريح، وقصدت هي وعائلتها المدينة، وهناك تفتّحت على عالم جديد، فغدّت تقلّد الحضرّيات في زيّهن القصير، وتعودت على الخروج لتبتاع ما تشاء من الدكاكين والأسواق دون إشكال؛ وفيض اللّ

لها معلّمة علّمتها العربيّة، ونظراً لفقرها المدقع فقد كانت لا تتورّع أو تتحرّج من خدمة الآخرين والتعرّف على طبقات اجتماعيّة مختلفة، وإقامة علاقات كادت تعصف بها لولا شموخها وتابّيها، بيد أن ذلك لم يطل إذ استطاع مخادع أن يغويها فيسلبها ما كانت تعتدّ به، وهذا ما أحدث في نفسها كرها للرجال جميعاً، وزرع في قلبها ضغناً حامياً، وحفر في صدرها غلاً عليهم حيث راحت تحرقهم على ضيائها واحداً واحداً مكرّهة، إذ كانت في وليجتها تبحث عن ميناء ساكن ترسي فيه سفينتها، وعن عشّ آمن تقضي فيه أيامها، لكن ذلك كان أمراً عسيراً، لأنّ الرجال كلّهم مصابون بحمى البكارة (ص 210).

وتتابع أحداث القصة وإن ظلت تصبّ في قالب واحد هو بحث الشخصية عمّن يكمل نصفها، وبعد أن تجرّب كثيراً منهم تزداد اقتناعاً بأنهم على شاكلة واحدة؛ إنهم يرغبون في قضاء أوطارهم منها لا أكثر!

وفي النهاية تصل الشخصية إلى مبتغاها، حيث تقترن بعامل من بلاد المهاجر في أوروبا لأنّه رضي أن يبني بها - على علاقتها -، يتم ذلك في القرية التي عادت إليها أسرتها نافرة من صخب المدينة وضوضائها ومشاكلها المحتدمة.

تحليل القصة

أحداثها :

لقد طفحت هذه القصة بأحداث كثيرة أهمّها :

- عزم الشخصية الأولى على تمزيق الصمت وقهر الوحدة بواسطة الكتابة.

- حيرتها إزاء الموضوعات الملائمة للكتابة.

- حياة الفتاة الملائمة أو سيرتها الطويلة بين المدينة والبادية، والمشاكل التي نجمت عن ذلك.

- نيلها مرامها أخيراً في البادية بعد أن اهتدت إلى بعل سموح رضي أن يصفح عنها ويعفو عن ماضيها المريب.
- تكاثر هذه الأحداث جاء بسبب التّطويل في حجم القصة (ست وعشرين صفحة).

بنيتها الفنيّة :

- يتّضح من البدء أنّ هذه القصة هي قصة بيئة ما دامت قد تناولت أول ما تناولت الوصف: "قاسية هي الوحدة".
- طغى على القصة ما يمكن أن نسميه عامل الصدفة؛ ولنتتبع ذلك حسب تسلسل الكتابة :
- وصول الفتاة الملتزمة واقتحامها المنزل من غير ميعاد.
- التّقاء المجاهد الجريح بأحد المجاهدين الآخرين وهذا أصعب ما يمكن أن يحدث بهذه البساطة السّاذجة.
- زواج زهور.
- الصبيّ الذي عثر عليه الجد.
- التّقاؤها بصديقتها التي كانت تعلّمها البغاء.
- تعرّفها على جنديّين من غير سابق لقاء، وهذه المرّة كانت الصدفة نقمة عليها حيث إنّها رافقتها فعادت بغير ما ذهبت به!
- التّقاؤها زهور تارة أخرى.
- ظهور أحد أعمام الصّبيّ الذي جاء يطالب بابن أخيه.
- بعد غيبة طويلة، وقطيعه أعوام مديدة، يعود أخوالها إلى أمّها للتّصالح والتّسامح.
- التّقاؤها شاباً من المهاجر وارتباطها به دون سابق معرفة.
- فالقصة - كما لاحظنا - تُبنى على عنصر المصادفة كثيراً بالإضافة إلى أنّها توظّف الحكايات المختلفة، وذلك ما جعل القصة تنوّع بالاستطرادات المتشعبة، والأوصاف الخارجية.

وعلى الرغم من الأسلوب الجميل المشرق الذي يطبع جوانب القصة، فإنها لم تخل من تطويل كاد يكون مملاً... وكانت الكاتبة ستوفق أفضل لو أنها وسّعت هذه العناصر لتؤلف منها رواية.

البناء المعماري للقصة

إن القصة بصفة عامة تمتاز برشاقة الأسلوب وسلامة اللغة والوصف الجميل أحياناً، بيد أن هناك بعض التراكيب التي لا أرى مسوغاً لبنائها حسبما اختارت الكاتبة مثل قولها: "قاسية هي الوحدة" فمثل هذا التقديم والتأخير يخلّ بالقواعد المتعارف عليها، وتلج الجملة بذلك في خاة التعقيد اللفظي من الناحيتين الصرفية والنحوية، وهي - في نظرنا - لا تفيد كثيراً الخطاب نفسه بصرف النظر عن الملاحظة السابقة، لأن المفترض أنها تعالج عذاب الوحدة؛ وهذه الوحدة كل لا يتجزأ، فهي في ذاتها وألمها وشرها تقدم نفسها بنفسها.

وهناك تقديم وتأخير آخر ليس له ما يبرره أيضاً: "أوقدت النار لفرى ما (به) تصنع" (ص 198) ← ما تصنع به.

"على أي حال ضمائرنا مرتاحة (كانت)" (ص ← 198) فهذه العبارة تحتاج إلى إعادة تركيب يكون أكثر جمالاً وتلاؤماً، ولا سيما أن الكاتبة متمكنة من لغتها نحواً وصرفاً وإملاءً إلا ما حدث من بعض الهفوات مثل "جذع شجرة مهترى" (ص 200) والأصح: مهترئ، ومثل: "التي سوف لن تبقى على أخضر ويابس" والأصح: "التي لن تبقى على أخضر ولا على يابس" لأن "سوف" تدلّ على المستقبل، "ولن" على المستقبل أيضاً، وجمعهما في موطن واحد يجعل أحدهما زائداً....

وكذلك استعمالها كلمة "تكشف" والأصح: "تستكشف" (ص 194) إذ شتان ما بين الكشف (....) والاستكشاف!

ونزعم أنه على الرغم من هذه الإشارات، فإن الكاتبة تمتلك قدرة على تفجير الكلمة سحرا وتوظيف الأسلوب الشعري الذي يهز القارئ المتذوق بلا شك، ونادرا ما نقرأ قصصا بهذا الشموخ البنائي للعبارات، والأساليب ومما يبهز من أسلوبها قولها : "أشرق الشمس على الروابي والحقول الندية فمنحتها سحرا بديعا وانعكست أشعتها فوق قمم الجبال البيضاء فازداد بريقها حدة ولمعانا...خرجنا نطلب الانتعاش بدفئها الذي غيبتته الثلوج والعواصف أياما طوالا..." (ص 201) وكقولها : "شمس جويلية باهتة...تريد أن تزيح عن طريقها السحاب فلا تقوى...الترقب يرقص في العيون ويعربد...الابتسامات تزرع الرجاء والأمل في كل الوجوه...ببرق الحرية يشع في الأفق المضرج بالدماء والدموع...توقف الزمن عن الحركة وقتئذ لأيام طويلة...نهار تسمرت فوق سمائه الزرقاء شمس متوهجة غادرها الشحوب إلى الأبد..." (ص 206).

مهما يكن، فإن هذا الأسلوب المشرق غالبا أجد للمنفلوطي أو جبران بعض البذور في زرعه، وليس معنى هذا أننا نعيب على الكاتبة التناص أو التضمين، بل إن هذا التوارد الخاطري أو المثاقفة يزيدان الأسلوب تقوية والخطاب ليونة...ولعل من أثر المنفلوطي قولها : "جئت لأسرد عليك قصة عذاب طويل مع الليل والعواصف بودي لو يعرفها الناس ولكن ليس عن طريقي...لقد اخترت أن أهديها لقلمك (كذا)...لقد ضاق صدري...ضاق...جئت لأتطهر بين يديك من رجس الليل وعذاب العواصف، إذ لا أجد صدرا أسند إليه رأسي المثقل بالهموم، حتى وسادتي ضاقت بي..." (ص 194).

"نظرات المنفلوطي أو عبراته" إذا، ماثلتان بين أيدينا ونحن نقرأ هذا البناء الأسلوبي...وهناك عبارات أخرى شبيهة لا مدعاة لذكرها (ص 215). مثلاً.

الأفكار

إن أفكار القصة عموماً ثرية تتخللها استشهادات ضمنية لبعض الأدباء، كذكرها لاسم (جون هيرين) وعباراته: "لا تنتظر ورود الإلهام كي تشرع في الكتابة..."

ومما يمكن أن يناقش من أفكار هذه القصة: "لن أنتظر نزول الوحي ونزول الوحي خاصية من خصائص الأنبياء، والإلهام أصدق في هذا المقام، وثمة فكرة لا تعطي صورة صادقة عن جيش التحرير الوطني الجزائري، حيث إن الكاتبة تجعل الحوار يطول حول تنقل جندي مع فرقته (ص 200)، ونحن نعلم أن هذا يتنافى وما اشتهر به جيش التحرير من نظام سرمدى، وطاعة أبدية، وامتنثال صارم للأوامر.

فالعريب أنه وبالرغم من إصرار مسؤول القرية على التنقل، فإن الجندي ظل متشبهاً بموقف الرفض!... وأين؟ في مخبئه!... هذا فضلاً عن أن من الخطط التي كان جيش التحرير يطبقها هي أنه إذا أنجز عملية ما، سارع إلى التنقل البعيد عن مكان العملية، وهلم جراً...

ومن الأفكار الأخرى التي قد تكون وراءها خلفية وحكم مسبق يهدف إلى التفرقة بين الجنسين، هو الرغبة في الانتقام عن طريق رفض الزواج من الرجال كلهم، كل من تقدم لخطبة الفتاة (ص 210) وهذه الروح الانتقامية لا محل لها، لأن هذا من شأنه أن يضفي على المرأة هالة من التسامي والنرجسية! فالرفض النهائي للرجال، لكل الرجال لا نعتقد أنه صادر عن صدق واقتناع، على الأقل بالنسبة للشخصية الموظفة في القصة لما عرفناه من طبيعتها الشبقية إلى لقاء الرجال!

وتذهب الكاتبة بعد ذلك إلى أبعد من هذا، فتتهم الرجال بالغيا، لأنهم يحكمون على شرف الفتاة وعلى طهرها بالعذرية ليلة زفافها، وما هو البديل لذلك ؟ ! ! ... والفتاة التي تفقد عذريتها ماذا يفعل بها المجتمع ؟ ... إنها ضعيفة الإرادة، مشوشة السلوك، سهلة الانقياد، وبعدها كانت لؤلؤة ثمينة منيعة، صارت هشة مرتخية، كسرتها الأنامل وفرقتها الأيدي بمجرد لمسة ! .. وتقول : "وأخريات كن ضحايا (كذا) ظروف غامضة، ومع ذلك صُنِّقن في زمرة المنبوذات، ولُفِظن كالنّواة لمجرد فقدانهن عذريتهن الجسدية..."

ومما لاشك فيه أن الذي يقرأ هذه العبارة يقتنع بأن الكاتبة كانت في موقف المحاماة لقضية خاسرة، إذ ليس من حق الرجل ولا المجتمع أن يعطف على مثل هذا النوع من النساء لسبب بسيط، وهو أن المرأة التي لا تصون نفسها لا تصون بيتها ولا مجتمعها ولا وطنها، ثم إن هناك رسالة لابد أن يؤدّيها كل واحد منّا، وهذه الرسالة نتحمل ثقلها جميعا كما نحن، ويجب ألا تنعكس أحمالها على طرف واحد فحسب... وأخيرا وليس آخرا كيف أن المرأة تسلم نفسها إلى أناسي كثيرين قبل الزواج ثم تختار واحدا (ضحية) في نهاية المطاف كان بعيدا كل البعد عن رؤيتها لتمسح فيه دم ذئب يوسف ؟ ! ... إن هذا سخط في غير محله، وعدل في غير موطنه.

بالنسبة للنهاية : يلاحظ عليها أنها من النوع المثالي الذي يجعل أليف العيش في المدينة يعاف الحضارة ومعالمها عاقدا العزم على الأوبة إلى البادية (ما وقع لشخصية القصة) وهذا - بلا ريب - يتنافى مع الواقع والحياة المعيشة.

وتبقى ملاحظة أخيرة، وهي أن القصة هذه كان يمكن أن تكون رواية لو أن الكاتبة تريثت وأحسنّت تمطيط الحبكة وتفصيل الأحداث، ولا أعتقد أن ذلك مستبعد مادامت الشخصيات قد تراحمت والحوادث قد تكاثرت، والإشارات لفصول عديدة قد وردت.

انجاءها

يغلب على القصة الجانب المثالي "كما هو الشأن بالنسبة للأسيرة التي نزلت إلى المدينة وتعودت على العيش فيها ثم قبلت بكل بساطة أن تعود إلى البادية".
- فرار الفتاة من خليتها بعد أن توقفت كل الأسباب لسقوطها، وتصنعها القبيح والتفاهل.

- اقترانها في النهاية بشاب من المهاجر (كبير القلب واسع الصدر) لأنه غص الطرف عن كل ما عاشته من مغامرات...

بقي أن نشير في مختتم هذا التحليل إلى أن كل ما أوردناه من ملاحظات حول هذه القصة لا ينقص في شيء من قيمتها، بل نعتبر أن هذه الدراسة هي دعوة إلى قراءتها واستكشاف خباياها التي لم نبن عنها كلها، وحسبنا أن نؤكد بأنها ملئي بالعبارات المنمقة، والجمل الرائقة، والأوصاف الدقيقة للمشاهد التي تعد إطاراً مرصعاً لصورة برأقة أخاذة.

الحداثة والقصص

لعل أهم سؤال يطرح في آخر هذه الدراسة الموجزة للقصص هو: ما مدى ارتباطها بالحداثة؟

وبنظرة متأنية لما قدمنا، نتفق أو نكاد بأن هذه النصوص تسير في ركب الحداثة من حيث المضمون على الأقل، إذ إن ما تحمله من مداليل يمنحها حياة ويضعها في الميزان النقدي الجديد.

تبقى مشكلة الدال - وهذا بيت القصيد - لأن الدال والمدلول لا يمكن لهما أن ينفصما وما ينبغي لهما أن ينفردا، ولذلك ستكون نظرتنا إليهما معا وفي واد واحد.

ولو جاز لنا أن نعرّف الحداثة لزعمنا بأنها في مفهومها العام لا تخرج عن التجديد والإتيان بما لم يأت به السابقون من جانب، وهي بمفهوم ثانٍ متطوّر انقطاع تام عن الماضي وثورة على الحاضر^(١) فنحن إن رمنا الحداثة بالمفهوم الواسع إذاً، فإنّ هذه النصوص القصصية تحمل معاني من معانيها وسعات من سماتها، أمّا إن جاربنا المفاهيم المتطوّفة فإنّها بعيدة عن الحداثة لكونها متمسكة بأصالتها وبوطنيتها وثوريّتها وتخلّقتها^(٢).

ومما لا يتنازع فيه اثنان أن الدّال في القصص التي استشهدنا بها، ينزع إلى الحداثة من حيث إن كثيراً من القصصيين نحوا أنفسهم في مثل (الشيخ... الصخرة... واليم) وفي (ثقوب في ذاكرة الزمن) وفسحوا المجال للشخصيات، كما أن معظم هذه القصص تفتقد إلى ما كان يوجد في القصص الكلاسيكية من بداية وعرض ونهاية، أو نبرة وحبكة، وجنح كثير منها إلى الحوار الداخلي أو تيار الوعي.

فيذا الاتجاه القصصي - كما أسلفنا - يعتمد على إسقاط السرد للحكاية، وعلى نموذج الشخصية الإنسانية - والذي يستخدم عقل إحدى الشخصيات، أو عقول عدّة شخصيات في إنارة المواقف والشخصيات التي يعرضها، والذي يتوسل في تعبيره باستخدام اللغة بطريقة جديدة مشحونة بالرموز والدلالات منذ المرحلة الأولى من القرن الحالي في أودوية^(٣) بينما بدأ ظهورها في مصر بدءاً من الأربعينيات، على أن الجزائر عرّفت هذا الشكل خلال السبعينيات.

ويجدر الذكر بأننا لا نجاري التعاريف النائرة للحداثة التي ترى أن كلّ عمل لا يتصارع مع المعتقدات والقيم لا يكون بالضرورة عملاً حداثياً، ومن الذين رافقوا على هذه النعمة (خالدة سعيد) التي ترى بأن

(١) د. محمد مصطفى هدار، النقد الأدبي، ص ١٨١

(٢) عن المرجع نفسه، ص ١٨٠

(٣) نفسه، ص ١٨٢

الحدث "ثورة فكرية" وليست مجرد مسألة تتصل بالوزن والقافية، أو بقصيدة النثر، أو نظام السرد، أو البطل، أو إطار الحدث، أو تثوير الشكل المسرحي⁽¹⁾.

ويرى آخرون وعلى رأسهم (كمال أبو ديب) بأنّ الحدث "تقدم وكلّ تقدم انفصام عن ماضٍ، ورفض لما هو قائم، وبحث عن بديل له"⁽²⁾.

ويقول في مقام آخر عنها: "إنّها انقطاع معرفي، ذلك أنّ مصادرها المعرفية لا تكمن في المصادر المعرفية للتراث في كتب ابن خلدون الأربعة، أو في اللغة المؤسّساتية والفكر الديني وكون الله مركز الوجود، الحدث انقطاع لأنّ مصادرها المعرفية في اللغة البكر، والفكر العلماني، وكون الإنسان مركز الوجود"⁽³⁾.

إنّ المغالاة والضبابية واضحتان في هذا التعريف الذي قال بمثله كذلك (نقاد) آخرون من أمثال (أدونيس) و(عبد الله العروي). واعتراضنا على هؤلاء أنّ الحدث ليست فوضى، ولا تمرّداً على القواعد كلّها بما فيها القواعد اللغوية والأخلاقية والدينية والتحرّر الكامل من الموروثات والتقاليد، وحتى العلاقات الجنسية - كما دعا إلى ذلك أدونيس -.

وانذاك يُعجب هؤلاء بكلّ مبدع جعل من التمرّد جلباباً له، واتخذ منه شعاراً له. كيفما كان هذا التمرّد، فهم مثلاً يرون أنّ (امراً القيس) محدث لكونه تمرّد على تقاليد قبيلته وقيمها، وينعتون (سحيم عبد بني الحسحاس) بالحدث لفجوره وصراحته الجنسية⁽⁴⁾، وهم يؤثرون النثر على القصيدة الموزونة لأنّها في نظرهم أعلى تمرّد في إطار الشكل الشعري!

(1) عنه نفسه، ص: 20.

(2) عنه نفسه، ص: 21.

(3) عنه نفسه، ص: 95.

(4) عنه نفسه، والصفحة عينها.

ويفهم من تقولات الحداثيين أن كل تمرّد أو ما يعبر عنه بالسّمات
الثّوريّة يعتبرونه حداثيا، وأن كل ما يدعو إلى انحراف، ويروج لأخلاق
ساقطة، ويشجّع انحلالا فكريا وتكسيرا لغويا ومروقا عن القواعد
بمختلف أنواعها هو بالضرورة والقوّة حداثي ! .

يبقى أن نوّكد بأنّ الحداثة - وإن اخترقت عالم هذه النّماتج من القصّة
القصيرة - فإنّها لم تتغلغل فيها فتفرغها من محتواها أو تنأى بها عن جوهرها
كما حدث بالقياس إلى الشّعْر العربيّ الذي سقته حتّى غمرته وأشربته حتّى
أغرقتَه في لجج عسرت عليه الاستقلاليّة والتأصيل ممّا أفقده شخصيّة، وسلبه
شفافيّته ورهته فتمزّقت وأصرها أو كادت، وغدا شعرنا الجميل الرّائع عبارة عن
عبث أحيانا وإبهام أحيانا أخرى. ومن هنا، فإنّنا مع الحداثة التي تمتصّ القيم
لتثبّتها وتعتصر الشّهد للتّحلية به، وليس الحداثة التي تفصلنا عن ماضينا،
وتشكّنا في مستقبلنا. الحداثة التي نطمح إليها هي تلك التي تخدم أدبنا العربيّ
وتطوّر مناهجه، وتثري مفاهيمه، لكن من غير أن يفقد بريقه ويتعرّى من عباءته،
أي إنّ الحداثة التي نستسغيها هي التي تنطلق من الداخل ولا تُفرض من الخارج،
فقد طور العرب لغتهم وطوّعوها وبدكّوا كثيرا من مفاهيمها وأثروا ألفاظها من غير
اعتماد على عناصر خارجيّة، بل كانت هذه العناصر هي التي تفيد من العرب،
وتحاول أن تتعالى لتبلغ المستوى الذي كان عليه هؤلاء.

فقد لا يكفي أن نمتطي الطائرة ونسوق السيارة، ولكنّ الأفضل أن
نتعلّم صنعهما لنكون حقيقة في مستوى الحداثة، وكذلك الشأن
بالنسبة للأدب، وهو ما يعني أن نقادنا وأدباءنا مدعوون إلى التّجديد
الذّاتيّ الدّاخليّ المنطلق بدءا من هويّتهم وأصالتهم وتراثهم. والأ
فسنظّل نعدو ونلهث وراء ما يُصدر إلينا. وحتما سنتعب، ثم نفشل، ثم
نغدو سادريين بأفواه مفتوحة من الإعجاب، منتظرين أبدا ما يجود به
علينا الأجانب كما هو الشأن في الميادين الأخرى ولاسيما الفلاحة
والصّناعة والتّكنولوجيا بوجه عام.

استدراك

إننا لم نتعرّض إلى الحداثة بمفهومها الواسع الشامل، لأنّ ذلك يتطلب دراسة مستفيضة، ونحن نعلم أنّ الهدف من هذه الدراسة ليس هو ذا، وإنما علاقة الحداثة بالقصة القصيرة الجزائرية في فترة معينة.

إطالة على القصة القصيرة في الغرب الجزائري

مقدمة

إنّ هذا البحث هو جزء من بحث طويل للتعريف بالقصة القصيرة المعاصرة في الجزائر، من خلال الكتاب الذي أصدرته منشورات "آمال" الموسوم: "نماذج من القصة الجزائرية المعاصرة"، وسيقتصر الحديث في هذه الكلمة على خمسة كتب من الغرب الجزائري فحسب، والمسوغ في هذه المحاولة هو التكامل مع الدراسات التي تُنشر مثلاً في الوسط أو في الشرق الجزائري، فيفضي أولئك كلاً إلى أن تجتمع لدى الباحث فكرة متكاملة عن النماذج القصصية وأسماء الكتاب في هذا المجال، وهلمّ جراً... فتخصيص دراسة لكتاب من الغرب الجزائري هو في واقع الأمر إضاءة لطبيعة الكتابة في هذا الإقليم من الوطن؛ باعتبارها تناولت أحداثاً عبرت بصدق عن بيئة الغرب الجزائري من جهة، والتعرض إلى كل كتاب القصة القصيرة في الجزائر لن يكون ذا غناء من جهة أخرى؛ لأنه سيفضي إلى السأم والضجر، وربما التكرار. ذلك، وقد تثير هذه الدراسة النقدية نوعاً من الردود، وهو ما عمدت إليه حتى نمزق الصمت الذي غدا مألوفاً إزاء ما يصدر من الأعمال الأدبية بعامة، والقصص القصيرة بخاصة، حيث لم يعد ثمة من يكلف نفسه عناء الاحتفال بما يصدر من أعمال أدبية بمختلف أجناسها، وكأن الأمر لا يعنيه !

وطريقتنا في هذه الدراسة لم تنح منحى معيناً دائماً^(١)، وكل ما لا بد من التنبيه عليه، هو أننا لم نتعسف في الأحكام، ولم ننسق مع الأهواء، فننسب هذا القاص إلى الواقعية الاشتراكية مثلاً، وذاك إلى

(١) فعلنا ذلك مع قصة " الأصوات " فقط، بسبب كبر حجمها، وقمنا بالتركيز على الدراسة النقدية في قصص كل من (الحبيب السائح، والعلاف، وفاسي، والزاوي).

الرمزية، أو مذهب اللامعقول، وما يدور في فلك الأمواج التي تلصق
عنوة بالكتاب في كثير من الأحيان؛ وإنما سنشير إلى ذلك إشارة عابرة
لقناعتنا بأن التّمذهب بمذهب ما، يعدّ تطفلاً وصنعة مقبلة، كما حاول
توفيق الحكيم أن يفعل، فكتب (شهرزاد) بغرض الرمزية، وطبق مذهب
اللامعقول في (يا طالع الشجرة) ^(١)، ثم إن أخذ نظرية جاهزة في النقد
والأدب وتطبيقها على عمل غاية في الحساسية الإبداعية كالقصة من
شأنه أن يذهب بجمالها وبرؤاها الخيالية المثيرة، وبمشاعرها العربية
المتميّزة، لذلك لم نسر على نهج واحد في هذه القصص؛ بل كانت
الدراسة وفق الأفكار والبناء والموضوع، وهذا تماشياً مع القاعدة
الشّهيرة: "ليس المنهج هو الذي يحدّد الموضوع، بل الموضوع هو الذي
يفرض طبيعة المنهج".

والقصص المرشحة للدراسة هي :

- الأصوات: عمار بلحسن.
- شجر العليق: الحبيب السائح.
- الفئران والحلم: زهير العلاف.
- ويجيء الموج امتداداً: محمد أمين الزاوي.
- موسى وصالح والسلطان الأكحل: مصطفى فاسي.

أولاً . الأصوات :

إن أولى الملاحظات التي تبدو للمتلقّي، هي أنها متعدّدة الأفكار، مختلفة
الأمشاج، ولعلّ ذلك راجع إلى كونها تسجّل مرحلة من تاريخ بلادنا المجيد، وقد
وقع اختيار الكاتب على مرحلة من أخرج المراحل وأشدّها، وهي فترة بداية
الحرب العالمية الثانية ونهايتها؛ إذ لا أحد يجهل مدى ما وصل إليه الشعب

(١) تنظر: "دراسة عن توفيق الحكيم": ناهدة الصباغ - مجلة دراسات عربية، ع ١ نوفمبر ١٩٧٢م.

الجزائري يومئذ من نضج وتضجر في الآن ذاته من الاستعمار
الفرنسي؛ حتى إن الأحزاب السياسية اقتنعت حينئذ بأن الوحدة والتضامن
هما الكفيلان بتحقيق الاستقلال، فأخذت تتدرج في لم الشكات، ولاسيما بعد
جرائم الثامن ماي 1945م.. هذه الأفكار تتطير إلى ذهن المتلقي للقصة وهو
يقراً استرجاعات بطل قصة الأصوات عندما كان قاب قوسين أو أدنى من
الموت، تذكر ما قدمه للاستعمار، وما ضحى به من شبابه وقوته من أجل أن
يتحرر المستعبد، فلما أدرك مبتغاه، وحقق حريته، ونال استقلاله،
واسترجع (باريزه) تنكر للجزائريين، ومنهم الشخصية (النهارية) التي
اختارها القاص ممتثلة في (علي بوسدره)، وسواء أكانت هذه الشخصية
رمزية أم حقيقية؛ فهي رمز لكل ثوري دُعي إلى الجهاد وتحرير الوطن... علي
بوسدره هذا نراه أقوى من الاستعمار، لأنه مقبل على الموت، ولكن إيمانه
قوي، وشجاعته نادرة، وشهامته لا حد لها، فقد كان بإمكانه مثلاً أن يكون
حمال حطب عن الثوار للاستعمار، فينجي نفسه، وينقذ حياته!... ولكن علي
بوسدره اختار الطريق الصحيح والأمثل الذي يؤدي عادة إلى انتصار
الثورات العالمية كلها، وبخاصة الثورة الجزائرية التي ارتكزت على الوحدة،
والتضامن، والإخلاص.

وتكشف هذه القصة أيضاً ظلم الاستعمار وتعنّته الشديد، حيث
كان يفرض على المواطنين جباية مما حوّل الكثيرين منهم إلى معدمين
بائسين، فانتشر الإملاق، وعم الحرمان.

وترتكز حبكة القصة أيضاً على مقاومة الجزائريين للنازية
الألمانية مساندة لفرنسا وتدعيماً لحربها عليهم، فتحقق النصر
للفرنسيين، وحدث الاندحار للألمان، ولكن المقاومين الجزائريين الذين
استبشروا خيراً بظفرهم على الألمان لم يجنوا إلا الأشواك، وكان
جزأهم ما حدث للمهندس سنمار.

ورقصة أصوات هي فعلاً مزيج من صخب أصوات وجلجلتها،
يشعر المتلقي بها في النهاية، وبخاصة حين تزداد هذه الأصوات قوة،
وتتضاعف عدداً. ولا غرو في ذلك، فهي أصوات الوطن الأم بسهولة
وهضابه وسهوبه وأوديته وخيامه وقراه، مثلما تشير إليه القصة:
أصوات غامضة، معذبة، تننّ مع طخّات رشاشتك. وجوه تركتها بين
الهضاب والسهوب والخيام والقرى⁽¹⁾.

بنية القصة :

لعلّ هذه القصة هي من أشهر القصص التي تميّز بها الكاتب،
ولذلك، فإنّ بلّحسّن كان يعيد إلقاءها في مختلف المناسبات الوطنية.
وحين يقف المرء إزاء هذه القصة متأملاً، فإنّه لا يملك نفسه إلاّ أن يسلم
بقيمة مضمونها، أمّا من حيث البناء الفني فإنّ الكاتب كان ما يبرح
يبحث عن طريقة واضحة تصنع له اسماً في عالم السرديات، ولكنّ
الشهرة لا تأتي سهلة رهوة، وإنّما تحصل بعد جهد جهيد، وولادات
عسيرة مستعصية. ونحاول فيما يلي أن نبين عن العمارة الفنية لهذه
القصة من خلال الملاحظات الآتية :

* - اللغة : هشة مخلخلة، حيث حدثت تجاوزات لفظية وجمالية في

عبارات لا تليق بكاتب قصة أدبية؛ ومن هذه الهنات قول بلّحسّن :

- عروات الأقمصة ————— < هذا الجمع لا وجود له في المعاجم

العربية، والأصح: عرى.

- سهيل ————— < مذكر، لا يصحّ تانيثه (ص 7).

- كلّ ————— < لا تعرّف بال، وإنّما بالإضافة (ص 11).

- العدد ————— < يذكر ويؤنث تبعاً للجنس عكسياً، فهو يذكر مع

المؤنث، ويؤنث مع المذكر، وقد خالف الكاتب القاعدة، فذكره مع

(1) الأصوات/ عن: نماذج من القصة الجزائرية المعاصرة، ص 13.

المذكر حين قال: "سبع حراس" — "سبعة حراس (ص 14).

- ثلاث نوادي للحزب — "ثلاثة نوادي للحزب (ص 17).

- حتى لا يضيعون — حتى: تنصب المضارع "حتى لا يضيعوا" (ص 17).

- جمع حوالي ألفين عامل — "جمع حوالي ألفي عامل (ص 17).

- أين تظاهر — "حيث تظاهر، لأن "أين" ظرف، ولكن لا يعبر بها عن المكان (ص 18).

هذه بعض الهفوات التي وردت في القصة، وهي بعض من كل، وقد يعترض معترض بأن إيرادنا لها مضيعة للوقت، وإهدار للجهد، ولكن الواقع بعكس ذلك تماماً، لأن سلامة اللغة من شروط كتابة النص الناجح. على أن ما يُحمد لبّاحسن هو توظيف اللغة الفصحى في الحوار والسرد، وإن استعمل بعض البنى الإفرادية التي هي فيه واقع الأمر صحيحة فصيحة، وإن ألفنا سماعها والتفوه بها في عاميتنا الجزائرية "صح" (ص 9)، كما أنه وظّف بعض المصطلحات الثورية في هذه القصة كقوله: "باعوك"، والكلمة تعني في قاموس الثورة الجزائرية وشاية الخائنين بالمجاهدين والفدائيين.

* - الحوار: إن الحوار في القصة كان في معظمه خطاباً مباشراً صادراً عن المتكلم متوجّهاً إلى المخاطب، وهو ما أكسبه الطريقة التقريرية التي فرضها الكاتب على الشخصية المحورية التي حاصرها بأحكام داخل قوالب، ثم حين استعمل الحوار لم يُضف إليه نوعاً من الغموض الذي هو مطلوب في الفن، وإنما يلاحظ عليه أنه كان مباشراً، تقول أم الخير: "باعوك، ياسيد الرجال... باعوك.. الخبثاء" (ص 9).

ثم تأخذ الحديث فتاة لتحاوّر أم الخير قائلة: "يا عمتي.. قالوا قبضوا عليه في هذا الصباح فقط" (ص 9). هذا بالإضافة إلى الحوار

الذي جرى بين (بادسي) وبين (علي).. أما المناجاة، فقد التجأ إليها الكاتب من خلال اللوح الذي رسمه للأفكار المتوالية المتنازعة في زمن (بوسدره).. وقد وُفق في ذلك، لأنّ التنويع في الحوار يعبر عن النفس الإنسانية بكلّ هواجسها وخلجاتها.

*. الشخصيات : في قصة الأصوات شخصيات تتضافر جميعها على تطوير الحدث الذي ابتدعه الكاتب ورام الوصول إليه، وهذه الشخصيات هي :

- السارد نفسه الذي يحدثنا بما وقع غداة الثورة الجزائرية، ويصف شخصية (علي) وي طرح عليه مختلف الأسئلة التقريرية التي تعني الإثبات. ويظلّ يتتبعه فيصف أعماله وتحركاته، ويخبرنا بالوقائع التي حضرها، والمشكلات التي صادفها. ثمّ يحدثنا عن سيرته الخاصة، وكيف أنّه تجنّد في الجيش الفرنسي وعانى معاناة شديدة من أجل رفع العلم الفرنسي. ثمّ دارت الدوائر فكانت نهايته الحتمية على يد هذا العدو الذي رفع من شأنه وأزره إلى درجة كبيرة.. على أنّ القصة لا تنتهي عند استشهاد بوسدره، بل تظلّ تسير سير غيره من الأبطال الآخرين الذين أدّوا واجبهم مضربين، أو أسهموا في التمرد على هذا الدخيل الأجنبي، أو رفضوا تعاليمه الجائرة إليهم.

- علي بوسدره : الشخصية الرئيسية التي ترمز لمختلف الأبطال البارزين أو المجهولين في أثناء الثورة الجزائرية منذ أن وطئت أقدام المستعمرين القذرة أرضنا الطهور، وهو في الآن ذاته صورة لكثير من أمثاله اکتروا بالتجنّد في جيش العدو للذود عن فرنسا.

- أم الخير : شخصية ثانوية تحكي عن بطولة بوسدره.

- الفتاة المجهولة : والتي تتبادل الحوار مع أم الخير، وهي شخصية ثانوية أيضا.

- البادسي : مسئول ناحية تلمسان، وكان يقوم بتنظيم صفوف
الجزائريين قبل ثورة نوفمبر 1954م.

بوشامة : المجتمع مع البادسي وصحبه، والذي يقدم لهم تقريراً
عن تمرّد العمال الجزائريين في المصانع والمعامل ضدّ المستعمرين.
- شخصيات أخرى لمستعمرين عرفنا بهم الكاتب، وكان لهم دور
في بنية القصة.

* الأسلوب : إنّ الأسلوب في هذه القصة قد تسامى أحياناً
ودلف من خصوصية الشعريّة، ومن ذلك قول الكاتب: "امتأّ عليّ
بالتاريخ والنور، و ستزهر أعشابنا وتنتشي شياهاها ويعزف
قصابوها أحياناً أخرى عبر الهضاب" (ص9).

و حين يعبر عن قيمة تقديم النفس في سبيل الله ومن أجل الوطن
يقول: "الموت الفردي... هو ريح لآلاف الناس القادمين" (ص13).

ومن الصور المثيرة في القصة أيضاً قوله: "فانتشت وغرست في
عروات (سبق تصحيحها) الأقمصة قرنقات حمراء وبيضاء" (ص14)

بنية القصة : أحداث القصة غير خاضعة للمنطق، وذلك يعود إلى
طبيعة المستعمر الذي قلب الأوضاع رأساً على عقب، وكان يقدر الأمور
بحسب نزواته ورغباته المسعورة، وهذا هو السرّ في أنّ البطل
"بوسدرّة" كان هو الضحية الأولى، حيث نُكِّلَ به وأُهيِن، وسيم العذاب
الزوّام، وتذكّر للمساعدة الكبرى التي قدّمها لبلده ! ... وكانت لحظة
التأزّم غائبة في هذا النصّ؛ باعتبار أنّ القصة مجموعة من التقطيعات
الفنية، ونقل لمشاهد متعدّدة من مآسي الشعب الجزائري. أمّا لحظة
التنوير فقد استكشفت منذ البداية إلى درجة أنّ المتلقّي كان على علم بها
مع بداية القصة، فلم تأت نتيجة لذلك مفاجأة أو غريبة.

نظرة إجمالية عن القصة :

إن قصة الأصوات عبارة عن مجموعة من الخواطر التي تفيد التاريخ الجزائري المعاصر، وهي، وإن كانت قصة فنية، فهي أيضا وثيقة تاريخية تعود بنا القهقري إلى ما قبل الثورة الكبرى لتعرفنا بتضحيات الشعب الجزائري على مدى قرن ونيف من السنين. فعلي بوسدرة الابن البار لقرية (أولاد انهار) إنما هو يمثل أي شاب من الشباب الجزائري، وهذه القرية إنما ترمز لسائر المداشر والقرى الجزائرية التي دُمّرت أو أُحرقت أو أُتلفت عن آخرها في هذه الولاية بخاصة، حتى إن المرء حين يتوجه إليها يحس كما لو كان في الفيتنام أو في أي بقعة طالها الدمار ، وأصابتها يد الاستعمار؛ ولكن بفضاعة مضاعفة ! ..

وما يستقطب الانتباه في هذه القصة، هو أنها ركزت على الصوت مفردا وجمعا وتردّدت البنية أربع عشرة مرة، وهذا التكرار يذكّرنا بالأديب (همنجواي) الذي كان يروق له ترداد ألفاظ بعينها في قصصه مرّات ومرّات.

من جانب آخر، فإنّ الجمل القصصية مقبولة، ولكنها أحيانا استحالَتْ إلى أخبار، مع أنّ القصة القصيرة ، مثلما هو معروف عنها، لا تروي خبرا وإنما تصوّر حدثا، ولولا هذا الشرط الفني لغدا "كلّ من يحكي، كلّ سامر وجدة، وطفل يتخيل؛ مؤلف قصة" ⁽¹⁾. ومن هذه الأخبار قول الكاتب:

"ليس لديهم نقود ولا مأكّل، ضائعون وسط الديون" — خبر أول

"أراضيهم صادروها، ومواشيهم ماتت، إنهم على أعتاب الموت" — خبر ثان

"في كلّ المناطق يهاجرون. العمال في مواسم الحصاد والدرس، يذهب عدد كبير منهم للبحث عن عمل، يتجه الأول منهم أولاً نحو

(1) مجلة الهلال المصرية، العدد 8، أغسطس 1969م، مقالة للأستاذ سليمان غياض.

الجنوب، ثم نحو التل... تبعاً لنضوج الحبوب، وحلول مواعيد الحصاد...
خبر ثالث.

يشتغلون عند (الكولون) أو الملاكين بأجر يتراوح بين خمس
فرنكات وعشر... ————— خبر رابع.

يقاومون ويستريحون قليلاً وسط النهار حيث يأكلون بصلصة
وحبة طماطم، أو فلفلة بكسرة شعير مغموسة في زيت رديئة...
خبر خامس.

أجسامهم في تدهور... فأغلب أطباء المستشفيات يلاحظون أن
القسم الأكبر منهم ومن الشعب الذي يفحصونه مريض... مريض
بالجوع والعري ومصاب بوباء الفقر الشرّس... ————— خبر سادس.

كلّ خيرات بلادك يأخذونها... بينما (الكولون) يتفخفخون في
(الفيالات) على شواطئ الشريط الساحلي المشمس... ————— خبر سابع.

نقتصر على هذه الأمثلة التي تتعلق بما ورد في القصة من أخبار،
وكان في مندوحة الكاتب أن يوحى إلى المتلقي بذلك فحسب؛ إذ الشرح
والتفصيل يؤديان إلى الملل والتطويل، وربما التجرؤ من أيّ واحد اطلع
على هذا النص أنه قادر على أن يأتي ما أتى القاص.

وأخيراً، فإنّ ثمة عبارة شوهت القصة، في تصوّري، كان في
استطاعة الكاتب أن يبعدها من قاموسه ببديل لها، وهي قوله: نحن
ضائعون في الديون... الربّ هو الذي أراد ذلك، وهو بهذا الحكم قد أصدر
أمراً بخسة وحقارة مخلوقاته (ص 10).

ثانياً. شجر العليق؛

موضوع هذه القصة من النوع الاجتماعي تقليداً لكتابات بعض
الغربيين، طالما أنها تتحدث عن قضية عمالية، وهي في الآن ذاته تصوير

لوضع البورجوازية على غرار ما فعل موباسان (Maupassant) أو تشيكوف (Tchékhov) الذي يصف الأغنياء وهم عالة على غيرهم يرتادون مواطن الشهوات، ويقبلون على مختلف الملذات دون أدنى جهد أو كد، ولا سيما من غير احتفال بالأم الضعفاء والمحرومين، ولا بمناعبهم القتالة. على حين أن السائح هو من الجيل الذي يتعطش إلى التضحية، ويتوق إلى الذود عن حقوق المستضعفين والكادحين، وبخاصة الطبقة العاملة.

ذكرنا هذه التوطئة قبل التطرق إلى الجانب الفني الذي يصد منها عنوانها ويخدشنا بأشواكه العليقية. فالعنوان بادئ ذي بدء، يعبر عن الموضوع المرام، وقد استفتحت القصة بعبارة قوية تهز الأسماع: ارتج المنبة صاباً جام غضبه ⁽¹⁾. على أنني آخذ على الكاتب كل هذه القوة القنبلية التي أحدثها، فصوت المنبة لا يتقبل كل هذه الصفة، وهذا يحيلنا إلى الأديب الرافعي في أسلوبه حتى المتعلق منه بالغزل، بيد أنني أقنعت نفسي بأن الرعود تعقبها الغيوث، فهذه البداية توحى بنهاية قوية، وهو ما حدث فعلاً.

بنية القصة :

*- الحوار : كان عربياً ومتعدداً، فقلل بذلك من السرد الذي يقع فيه كثير من الناشئة، كما أنه كان منطقياً حيث راعى ثقافة وتفكير كل شخصية أناطها دوراً معيناً.

*- الشخصيات : ضاعت شخصية المتكلم أو السارد في القصة، فلم نشعر بأمره ونهيه وتوجيهه لشخصيات حسبما يبتغي ويشتهي، ولكنه ترك لها العنان لتؤدي دورها كل بحسب اختصاصه وهدفه. نريد بهذه الملاحظة أن نبرهن على قيمة القاص وفهمه العمل الفني بأنه ليس موعظة مفضوحة، ولا ألعيب من كلمات ساقطة !

- السائق — رمز للتّمرد حيث رفض الذهاب إلى عمله، لأنّه لا يعدو أن يكون مسخّراً في خدمة المدير — الذي يلاحظ أنّه قام بعمله وحده بدلاً من الاتكال على الآخرين.

- الموظّف (خريج العلوم الاجتماعية) — المتسبّب غير المباشر في هزيمة المدير وتنحيته.

- الزّوج — شخصية سلبية لا تعارض قرينها في كلّ ما يمليه أو يفرضه، وإنّما تحاول أن تلتمس عذراً للخادم.

- شخصيات أخرى — (يذكرها الباحث، يعرفنا بأسمائها، لا تؤثر كثيراً) ولكنّها كانت بمثابة الحجر الصّغير الذي يربط الكبير؛ فقد عرفنا أسماء كلّ من : عثمان الغنيّ الوغد - أحمد الجبان المتلونّ كالهرباء - الحاج محمود الفاسق - الحاجة العاهرة - زيزي اللعوب - البواب الساذج أو الطيّب القلب.

* - السرد : يتّسم في مجمله بالمتانة والترسّل، ومع ذلك فقد وقعت بعض الهنات التي قد تكون راجعة إلى التسرع أو الاضطراب، وهي هنات قلّما يسلم منها قلم معاصر بسبب المشكلات اليومية التي يعاني منها معظم المثقّفين، فليس هنالك واحد يكتب وهو مرتاح، ولكنّه يسرق من وقته، يأخذ من نفسه، ويختصر من نومه ليسهر الليل ويعيش مع شياطينه، وكثيراً ما تتخلّى عنه هذه الشياطين واجفة مرتجفة حين تهزّها شياطين الإنس في المنزل المجاور. ففي الطابق العلويّ شجار وفرجة مجانية بين زوج سكّير وصاحبته، وفي السقّليّ طرق وغناء نشاز ينطلق مذياع مضاعف البوق. أضف إلى ذلك مهنة الوظيف التي لا تكاد تخرج عن الأعمال الروتينية القاتلة. إزاء هذا الوضع المقلّق، يوظّف القاصّ كلمات في غير محلّها نتيجة التشويش الذي يطال الفكر، ومما وقع فيه المرسل هو التّقديم في غير موطنه حين قال :

إلى الخلف، دفعه زعر (ص 21)، وقوله: "اللحظة لو كانت نظراته إليها نارا لأذابتها" (ص 21)، وقوله أيضا: "ماذا يميزها عني؟"، والأصح: "مني"...

ومن الانزلاقات المعرفية ما وصف به القاص "الحاجة التي طلقت زوجها" ... والمعروف فقهيًا والمشهور عرفيًا أنه لا طلاق للمرأة، ولكن يمكن لها أن تطلب الخلع، وإن أدركنا مقصد الكاتب، وهو أنه أراد أن يشهر بهذه المرأة، ويعبر عن سقوطها وإهمالها بيت الزوجية!

أما التخطيط لهذا السرد فقد كان موفقًا، حيث إن السائح نقل المتلقي في البدء من منزل السائق إلى منزل المدير (حدث واحد، وزمان واحد) ←

(الحديث = المدير، والبواب، والسائق وحرمه)، ثم تداعيات سلوك المدير مع موظفيه، قبل أن يفاجأ بالثورة عليه، ويرفض الأمر الواقع الذي دأب على ألا يسمح بمثل وقوعه.

كلمة مجملّة عن القصة :

إن قصة السائح ، على تماسكها، وقع فيها تفكك في نهايتها، باعتبار أن الخاتمة التي أنهى بها قصته لا تلبي فضول المتلقي وطموحه، ولا تميل إليها إلا طائفة خاصة من القراء الذين يقرؤون بوعي مطلق، وببديهة حاضرة، وبفكر مسترسل... ولكن، من أين لنا بأمثال هؤلاء بعد أن حدث نكوص رهيب في المقرئية، وعزوف شبه كلي عن الاهتمام بما يكتب ويُسطر. يبقى أن هذه النهاية المفتوحة تمنح فكر المتلقي تخيلات وتوقعات، ولكنها تتركه في حيرة وتساؤل لا يجدان لها جوابا شافيا أبدا، مما يعني أن مثل هذه الخاصية الفنية يمكن لها أن تطبق حينما نتوجه بعملنا إلى الخاصة، وإن كان هذا السلوك من لدنا يحرماننا من الغالبية العظمى التي تهوى قراءة القصص والمطالعة، فأهل

الاختصاص أو المتَّمَرِسُون في القصة معدودون على الأصابع، لذلك من الأفضل هجر مثل هذا النوع الذي يدرجه النقّاد ضمن ما يُعرف بالخاطرة القصصية.

ثالثاً - الضّران والحلم :

ابتدأت القصة بمبتدأ قويّ يتمثّل في الجمل الاسمية: "الظلمة تجتاح الغرفة الضيقة، وأنفاس الأطفال تختلط، والشخير يتناغم برتابة ونظام"⁽¹⁾.

ينتقل بعد ذلك إلى الجمل الفعلية فيقول: "جال بهما في أنحاء الغرفة فلم ير شيئاً، إلا خطأ ضئيلاً"، وأعتقد أن كلمة (شيئاً) جاءت زائدة من حيث التركيب الفني. وكان الأسلوب يكون أكثر خفةً لو حُدّفت لتصبح العبارة: "فلم ير إلا خطأ ضئيلاً"... وتتابع هذه الجمل الفعلية وكأنّه يروم بها أن يريح المتلقّي من الأصوات القويّة: "كانت الأرض فسيحة...جلس على صخرة...أرخی جذعه...راح يتأمل....". والعبارة، مثلما هو جليّ، مشرقة جميلة، وكانت ستكون أجمل لو أن العلاف وظف "القمر الساطع" بدل الباهت حتّى تظهر ظلال الشجرة جيّداً، فالقمر الباهت معناه السحب في الأفق، ثمّ عدم وضوح هذا الظلّ ليلاً مهما يكن البصر حاداً وثاقباً. قالت القصة: "راح يتأمل ظلالها على الأرض تحت القمر الباهت، ولكنّه تشاءم عندما وجد نفسه بين ظليّ غصنين متعاكسين، وكأنّه في فم كماشة"⁽²⁾.

ثمة انتقال آخر؛ هو افتتاح الفقرة الثالثة بجمل اسمية: "أصوات...ونقيق...ونباح...". وهذا التنويع في الأسلوب يحسّ القارئ من خلاله أن العرسل كان يعمل فيه النظّار قبل أن تخطّ يمينه حرفاً واحداً، وهي ميزة من ميزات الكتاب المقتدرين القلائل، فالفنّ ليس تخيلاً فحسب، وإنما هو أيضاً صنعة، إذ لولا هذه الصنعة لما كان هنالك فرق بين الأحاجي

(1) ص 111

(2) ص 111

والقصص ! . ومن ثمّ، بات مطلوباً بإلحاح من كلّ المبدعين أن يكونوا في مستوى الجنس الأدبي الذي يطرقونه.

بنية القصة :

* . الشخصيات :

اختار الأديب لقصته شخصية اسمها (عمار)، وهي الشخصية التي تستحوذ على الحبكة، وتؤثر بصورة مستقطبة للنظر في إجراء الحوار على ألسنة شخصيات أخرى باعتبارها نالت من الباث امتيازاً كبيراً حين جعلها تعتزّ بوطنها وتعشقه، وتذوب جوى من أجل الأرض التي تظله، وقد عبر العلاف عن ذلك إichاء في قوله: "مدّ يده إلى الأرض، نكشها بأظافره، وحمل حفنة من التراب بقربها من أنفه، فأحس رائحة الجفاف تملأ خياشيمه، أبعدّها بعد أن فركها بين أصابعه... ثمّ رماها بكلّ قوّته، وهزّ رأسه، وعاد إلى عوده ينكش به الأرض، ويفكر⁽¹⁾."

إنّ الرّسّام لا يتعذّر عليه أن يضع لمسات تلوينيّة ناجحة لهذا المشهد، كما أنّ التّصوير الفنيّ الأدبيّ يجد مجاله الفسيح في العبارة المذكورة؛ وهذه صورة تقريبية لما تشتمل عليه العبارة من إichاءات غاية في الجمال والتأثير :

1 - الأرض ————— الإطار

2 - رجل جالس على الأرض ————— الإichاء

3 - نكشها بأظافره ————— الفعل مصحوب بانفعال:

نكش الأرض بالأظافر [تقليد الأظافر بالأسنان]

4 - حمل حفنة من التراب —————

زاوية

قربها من أنفه فأحس رائحة الدُّراب تحلاً غياشيمه الصورة

أبعدها بعد أن هزَّكها بين أصابعه رماها بكلِّ قوَّاه

5- هزَّ رأسه تمام الصورة بالظل الذي عاد إلى عوده

ينكش به الأرض زادها إشراقاً وتوضيحاً

6- ويفكّر استعمال الواو هذا ليس له قيمة [عربية]

بحث كما هو في القواعد؛ وإنما يعني: الانفساح

الفرج

الأمل

الضياع

إنَّ الضياع هنا يعني التَّوَحُّدَ بهذا العالم والدُّويان فيه بعيداً بعيداً عن الأرض، ومصعداً روحه إلى الملكوت الأعلى، لا يحجز بصره أفق ولا جوف، ولا تحول دون حركة عينيه واتِّساع حدقتيهما جبال ولا هضاب.

ينتقل المرسل بعد ذلك إلى توظيف "المونولوج" أو الحوار الداخلي الذي يتفرَّع عنه حديث يوهَم أنَّه بين عمَّار وآخرين؛ ولكنَّ المتأمل يشعر أنَّه بإزاء فقرات خلفية يتوصَّل من خلالها إلى تذكُّر ما جرى بينه وبين أخته، يسردها علينا ليس عن طريق الحكِّي الجاف، وإنما يورد ذلك مغلفاً في صورة فنية تشاكة حواراً حياً ومناجاة شاعرية. وهذه التَّداعيات تكاد لا تخلو منها القصة التي هي من هذا النوع، حين يتقدَّم بالإنسان العمر، أو يفقد الحيلة، فيشرع في التلذُّذ بأحاديث عمَّا جرى له في ماضيه سواء أكان خيراً أم غير ذلك، ذلك أنَّ نوع الفعل يأتي تبعاً للحالة النفسية التي تكون عليها الشخصية؛ والرجوع إلى الماضي يعبرُّ عنه في اللغات الأجنبية بـ: (REtrospective)⁽¹⁾.

(1) ينظر القرآن والقصة الحديثة: أ. محمد كامل حسين، دار الكتب (البحوث العلمية) ط 1/ بيروت 1970 م، ص 30 وما بعدها.

وردت في القصة أحياناً تفاصيل وإن لم تكن زائدة، إذ لو كانت كذلك لعدت منقصة ومغمزة؛ ذلك أن "المشترط في مؤلف القصة هو أن يُعنى أكبر العناية بالمواقف والحركة والفعل، لا بالأشخاص والتفاصيل والجزئيات... وهذا يضمن للقصة القصيرة أن تتوفر فيها أهم سمة من سماتها وهي الوحدة، إذ ينبغي أن تكتمل لها هذه الوحدة الفنية التي تكون ما يعبر عنه بالأثر الكلي أو وحدة الانطباع"⁽¹⁾.

إن التفاصيل التي أفادت القصة نلفيها في تصويره الحالة التي آلت إليها السنبلات، لأن الأرض لم ترتشف ولا قطرة واحدة منذ شهرين، فكيف ستحتمل أيام القيظ هذه التي تلفح بهجيرها الأجسام بلة الزروع والنباتات ؟ !

ويضخم من الموقف أكثر حين يلاحظ الانطباع نفسه، والصورة القاتمة عينها لدى الجماعة الباقية في القرية؛ مع الإشارة بأن التهويل في الحدث أو الدراما إنما جاء من قيام عمار بزيارة إلى زملائه بحثاً عن الأمل المفقود، والحظ العائر، فإذا هو يضيف همماً إلى همومه حين يبادلونه النظرات الصامتة السادرة، فيتقاطع ما كان في نفسه مع ما كان يخامرهم ويقلقهم... وهنا تبلغ القصة ذروة التآزم أو العقدة، لأن عمار في هذا الموقف يبلغ به اليأس مبلغه، فيصرفه عن التعلق بالأرض، وإن كان فيه تصنع، لأن رجلاً هذا شأنه مع أرضه (هناك تفاصيل في القصة تكشف عن اهتمامه الشديد بالأرض) كيف يتساهل في التفريط فيها على هذه الشأكلة ؟ !

(1) أدب التحدّي السياسي في المغرب العربي: د. سيد حامد النساج، دار الرأي - بيروت، ط 1 / د.ت، ص 245.

لقد اتّسمت حبكة القصة بتقطيع أو استطراد، ولكنّ المقصد جليّ لا يحتاج إلى بيان، لأنّ الباحث أراد أن يترصد عمّار وانتقاله من البادية إلى الحاضرة بحثاً عن الأمثل، فاستغل الفرصة لينقلنا بواسطة صور إلى المدينة وصخبها، وبهرجتها وقساوتها أو إباطها على كلّ طارق يحاول الولوج إلى عالمها والكشف عن ساقيتها. بيد أن تحقير المدينة ووصم جمالها بهذا الشكل لا يساير فيه القاصّ، لأنّ هذه الفكرة كثيراً ما تنتشر في كتابات المستعمرين كي يغروا الغريّين من المستعمرين بالانحسار بعيداً عن الحضارة والثقافة، والاعتصام بالجبال الجرداء، والفيافي القفر، والصخور الصمّاء؛ وذلك حتّى يخلو لهم الجوّ وحدهم فيمرعوا من خيراتها، ويقطفوا أطيب اللذّة وأفانين الحياة في راحة بال، من دون أدنى منافسة أو تضيق؛ وإنّ كنّا نلتمس عذراً للعلاّف من ناحية أخرى، حيث إنّ رام أن يؤثّر البادية (الأرض) على غيرها، فهوّل من خطورة المدينة وضوضائها وشقاوتها، وهي أشياء غدت طبيعية في الوقت الراهن ولا تعوز إلى تقبّيح أو تنفير، يقول عن متاعب صعود سلّم العمارة مشبّهاً إيّاه تشبيهاً طريفاً: أحسّ أن الدّرج تحول إلى ثعبان يلتوي على خصره يريد أن يقتله⁽¹⁾.

وقد تداخلت أحداث القصة لتكشف الثّقلب الخسيس لابن أخي عمّار، ولاسيّما حين سأله: هل تغدّيت يا عمي؟، إنّ السّؤال يدلّ على تغيير حال ابن الأخ واتّصافه بخلال غريبة عن طينته وعن أصله، فمثل هذا السّؤال لا يطرح بتاتاً عند الأجواد، وهو من أسلوب الحكيم البلاغيّ الذي يعني البخل، ويعني الخوف من زوجته الحضرية التي لن توافق على إطعام غير أهلها وما تكاد، وفي هذه العبارة تناصّ مع بخلاء الجاحظ وما

فضح به طبيعة غير العرب أصلاً، فإذا العرب يستعبدون من الأجانب أسوأ ما هو ملتصق بهم، وهو توظيف التراث ذكي في واقع الأمر.

أما نهاية القصة فلم تك نهاية حاسمة متلائمة مع تطلعات المتلقي، لأن الاكتفاء بالترميز هنا يفضي إلى أكثر من تفسير، ولعلّه تعدّد ذاك حتى يمنح المتلقي فرصة كي يفكر معه في نهاية تتفق وحالته النفسية؛ وهي طريقة شائعة عند بعض الكتاب، وبخاصة حين يكون الخطاب متوجّهاً إلى طائفة مثقفة، لأنّه يريد منهم أن يشركوه الرأي، ويملئوا معه الفراغات التي تعدّ تركها كي يقترب منهم أكثر، وهي النهاية التي يعبر عنها في المصطلح السردي المعاصر بالنهاية المشعة، وبذلك تتقاطع هذه القصة مع قصة السائح، وتتشرك معها في الملاحظة السابقة.

رابعاً. ويجيء الموج امتداداً

استفتحت القصة بصخب وعنف: "كان جسدي حواراً... عندما كان وطني القضية المرفوعة"⁽¹⁾. فالجسد هنا يعني الجنس، ويعني الأنوثة الصارخة، وهذا يوهم بأن أنثى هي التي تتحدث، لكن الممعن في النظر يغير حكمه بعد العبارة التالية لها مباشرة، وهذا يوحي بأنّه في هذه القصة تذوب الطبقية، ويتلاشى الفرق بين الجنسين.

بنية القصة :

*. اللغة والعبارات :

جاءت اللغة أحياناً مزدوجة بين الفصحى والعامية، وهذه الطريقة، على علّاتها، مقبولة، ولكن مع ذلك لا بدّ من الفصل بين لغة الأدب ولغة العامة، وذلك بوضع الأسلوب غير الفصيح بين قوسين،

وعلى سبيل المثال قول القاص: "ملئوا لو كان خلأني نجمع حتى انجيب خير منكم"⁽¹⁾. على أن لغة الزاوي من حيث الجانب النقدي لغة قصصية في معظمها، ومعبّرة عن المعاني المرامّة، ولا سيما قوله: "مدججاً" حيث إنّها تنصرف أصلاً إلى معانٍ تدلّ على قوّة الاستعداد لأمر ما، فهي تحضر في كتابات الحرب، والثورة، والإغارة، والعزم على القيام بالتمرد على وضع لا يليق. بيد أن المرسل أناطها بوظائف أخرى تتلاءم والموضوع المقترح للمعالجة، فقال: "نمدججاً بالرفض، بالسخط، باللّعة، بالحبّ البدوي، بالطفل الذي ينمو كسنابل القمح"⁽²⁾. وتبدو كل من البنيتين (البدوي، والطفل) غير منسجمتين مع هذا التّدجيج؛ إلا إذا أراد الباحث الحبّ العنتريّ أو الأميري⁽³⁾ الذي كان دائماً خليطاً من الحماسة الجارفة، والصّباية العارمة⁽⁴⁾.

*- الأسلوب:

يتسامى الأسلوب أحياناً إلى الشعريّة، وذلك عندما يكون فيه تشبيه طريف، أو يحمل صورة فنية مبتكرة، ومن التشبيه المثير ما كان له علاقة بالبيئة القروية، حين شبه الطفل في نموه بسنابل القمح. أمّا الصورة الجميلة فارتقاء الأسلوب إلى مجاز استعاريّ في قوله: "من لونها يأخذ القمر جمرة عيونه"⁽⁵⁾.

وقد استعان القاصّ بالأسطورة في تطعيم أسلوبه حين قال: "رجل غريب، يشبه موسى، أو (عيشة بنت الخطّاب)" هذا الإنسان الغريب الذي أمل أن يعثر على فندق يأوي إليه دون جدوى، ممّا جعل

(1) ص 104.

(2) ص 111.

(3) العنتريّ نسبة إلى عنتر بن شداد، والأميريّ نسبة إلى الأمير عبد القادر، وكلاهما كان يمزج الحماسة بالحبّ في شعره.

(4) ص 101.

القاصّ يتمنّى أن يكون هذا الرجل غير عاديّ كجنس البشر فيعزف عن النّوم حتّى لا يُخلّجه بعدم وجود مضجع له!.. والواقع أنّ الأسطورة هي التي تطيع هذه القصة، لأنّه منذ الافتتاحيّة يتأكّد المتلقّي أنّ القاصّ سيدخله في عالم التّخيل حين يقول في بداية الفقرة الثّانية: "قال الراوي"، وقد مزجها المؤلّف بقارئ كفّ أو دجال يعرض نفسه في السّاحة العموميّة، ولكنّا نفاجاً بمأساة ممضّة، هي مأساة طفل يقول: "لا اسم لي"... وهنا يجعله القاصّ يتفجّر هائجاً فيثور على كلّ التقاليد، حتّى على (القيم)، بعدما حرّم من المرأة التي عشقها وأورثته صباية بعد ما تغزلّ بها شعراً، يقول: "دون رخصة موقّعة من رجال البوليس والشرّطة" [الكلمتان تصبّان في دلالة واحدة] والجمارك الواقفين على الحدود... والفقهاء... والأئمّة وأصحاب الأمر والنهي⁽¹⁾.

وفي العبارة مبالغات لا تتقبّلها العقول، فالفكرة، وإن كانت من المخيال، فإنّها مع ذلك يجب أن تراعي الصّدق في الأحكام والتّصورات، وممّا لا ينسجم مع الواقع نسبة هذه الثّورة إلى طفل، وتعلّقه بمحبوبة حرمة المجتمع من وصالها، وإدخال الفقهاء والأئمّة في خانة المغضوب عليهم، لأنّنا نحن أصحاب عقيدة بالدرّجة الأولى، ثم لكل واحد مذهب سياسيّ بعد ذلك إن شاء. واللّوم نفسه يوجّه إلى القاصّ عن عبارته: "لكن ربّو أخذها مني"⁽²⁾.

وفشلت البنية القصصيّة ابتداءً من المقطع الرّابع الذي جاء مفاجأة للقارئ حال بينه وبين الماضيّ مع تسلسل الأفكار، فحشر شخصيّة الأمّ هنا، وهذه الصّورة التّعسّفيّة تعدّ غير موفّقة في العمل القصصيّ.

(1) ص 103.

(2) ص 104.

وهي الأسلوب ترميز أحياناً كقوله في المقطع الثالث: "كان
المساء... وكنت واقفاً في الأمام... (إلى أن يقول) كان الدم الناري
يعسك في وجه مقسمة إلى اثنتين: الجهة الأولى مقابر، والثانية
سلاسل... والرمز هنا جلي، حيث يريد المرسل التعبير عن جرائم
الاستعمار الفرنسي وما اقترفه في حق الجزائريين، ولاسيما سكان
البادية؛ فيذكر أن القرية أصلتها حرب مدمرة، وزرعت الموت الزؤام بين
سكانها، فقد انشطرت القرية شطرين: أولهما مقابر، وآخرهما سلاسل؛
هذه السلاسل التي نظر إليها شاعر الثورة مفدي زكرياء على أنها
أوسمة شرفية، وخلاخل ذهبية لدى الأسرى والمجاهدين بعامّة، وأن
صليبها شبيه بالزغاريد المدوية في السماء، قال واصفاً حالة الشهيد
أحمد زياناً⁽¹⁾ :

رافلاً في خلاخل زغرّدت من لحنها الفضاء البعيداً⁽²⁾

والمجمل أن القصة غلب عليها طابع الرمز كثيراً، ولكن هذه
السمة كانت تريد الثورة الجزائرية وما حدث فيها، أو ما توقعه
(بوشوطة) أن يقع فيها. وبالنظر إلى مرحلتها المبكرة في إبداع الباحث،
فإنها مقبولة عموماً، وهي من جانب آخر، إضافة جديدة إلى رصيد
القصة القصيرة المعاصرة في الجزائر.

خامساً - موسى وصالح والسلطان الأكل :

إن هذه القصة هي من النوع الرمزي الذي يتكئ على الأسطورة
الحكاية لطرق فكرة، أو معالجة موضوع في مجال من المجالات. وقد
عالج الباحث، عن طريق الرمز، إشكالية الظلم وانتصار المظلوم الضعيف

(1) أحمد زيانا: هو أول شهيد في ثورة نوفمبر 1954م يقدم إلى المقصلة ليلة 18 يوليو

1955م - رحمه الله.

(2) اللّهب المقدّس، مطبعة البعث، قسنطينة، ط2/1973م، ص 9.

على الجائر المعتد بجبروته وتسلطه، وأبرز أن القوة العسكرية والحرس المدجج بالأسلحة غير كافيين، فموسى وصالح رمز للبطل الشعبي الذي لا يقهر، وإن تضاعفت عليه القوى وتكاثرت، فإنه يظل الوحيد الذي ينتصر في النهاية، وجواده سريع العدو لا يباريه جواد آخر، لأنه بكل بساطة يتحرك إلى طائر مجنح^(١).

والقصة تصور أيضاً جانباً من جوانب الصراع القائم منذ الأزل بين الفلاح المك في أرضه، وتسلط الملاكين البورجوازيين عليه لنهب زروعه وحبوبه وحتى غلاته جزافاً وبطلاناً.

بنية القصة :

لقد ابتدأت القصة ابتداءً شائكاً معقداً يوحي أنها ستنتهي بخاتمة غير التي نستكشفها هنا.

• اللغة :

قصصية في معظمها يغلب عليها طابع الجمل الاسمية القصار الملائمة للفن القصصي وللموقف الذي ارتضاه السكارد، باعتبار أن الجمل الاسمية تليق بحبكة الحكيم المستمر الذي لا يقبل تنازعا كبيرا ولا يلجأ إلى الانفعالات والتغيرات والصراعات المستخدمة القائمة على الأسلوب الطلبى من تعجب واستفهام وأمر ونداء ونفي ونهي، وهلم جرا... وقد شانت القصة بعض الهنات التي يبدو أنها سهو قلم أو اضطراب مطبعي، ومن تلك الهنات :

يحيا، بمعنى (يعيش)، كتبت بألف مقصورة^(٢).

(١) ص 42/ ومما هو واضح أن يحيى (بألف المقصورة) تنصرف إلى اسم الشخص ولا تعني فعل، حيي

كل: لا تعرف بالآلف واللام، وإنما تُعرَّف بالإضافة (وردت معرفة بال)^(١)
سواء سُمِّيَ قمعك (وردت سوداء)^(٢).

الأنظار كلها شاخصة إليك (وردت مشخصة)^(٣).

• الأسلوب :

انقسم بالتركيز وبالاقتصاد اللغوي وبالشفافية والسرعة في
التفكير، وإيحاء ببعض المعاني، حتى إن المتلقي يدرك كنه الفكرة
وعنفها بمجرد انتهائه من قراءتها، على عكس بعض القصص التي يعتمد
أصحابها إلى التعمية والتكفير؛ متوهمين أن هذه هي السبيل الأقوم
والأمر لاستقطاب القراء إليهم.

ويغلب على الأسلوب أيضا طابع السخرية الطريف، يتضح ذلك
فيما اتاه السلطان الأكل من أفعال صبيانية مضحكة حين أقدم على
عقاب موسى وصالح من أجل كلمة كان قد احتجزها، وبما أنه حاكم
عادل، فقد قرَّر أن ينتقم لنملة، لأنه يحكم الإنس والحيوان، ويحرص على
أن يحيا كل من هو تحت ظله في أمان وعدل... وفي هذه الالتفاتة من
الباط ما يدعو إلى تذكر ما حدث في بعض البلاد الأوروبية؛ فقد نقلت
الأنباء الفرنسية في الشتاء المنصرم^(٤) الحسرة القاتلة والأسى الممض
الذين عصرا قلب الممثلة الفرنسية الخليعة (بريجيت باردو Bardo
Brigitte) لأنها وقفت بنفسها على نحو خمسة وثلاثين من الكلاب في
جنوب فرنسا وهي ترتعد من شدة البرد، وهذا الرقيق (اللطيف) من
المعزوة إلى الجنس اللطيف شيء جميل، لو أن ذرة ضئيلة منه انتقلت

(١) ص ٤٢

(٢) ص ٤٥

(٣) ص ٤٢

(٤) العراء به شتاء عام ١٩٥٦ م

إلى جموع أطفال العالم العربي "لتمسح دمعة واحدة عن عين من عيونهم بعدما طالهم إرهاب اليهود والأمريكان ! .

وتناص "أسلوب المرسل أيضا مع سير الأنبياء، ولا سيما سليمان (عليه السلام) الذي احتجز نملة وتركها مدة سنة أو نحوها، واضعاً معها حبة ليستكشف مقدار طعامها. أما التكرار فقد ساد القصة ومنحها تنغيماً وإيقاعاً لا يمل المتلقي من الترداد كلما أعاد ذكر هذه العبارة أو تلك؛ ولا سيما عبارة موسى وصالح التي اتخذت منها أصوات القرويين والفلاحين سنفونية ملحنة مرددين إياها بصوت واحد حينما يحتشدون في ساح قريرتهم: "كل سنة مساء يوم خريفي معين، وفي ساعة محددة"⁽¹⁾ .

- "موسى وصالح هرب .

- "موسى وصالح نجا .

- "موسى وصالح لم يمت .

- "موسى وصالح

ولم يتم القاص "العبارة هذه المرة، فقد ضاعت الفكرة بين صخب الأصوات وجلبتها، وتساوت الألفاظ جميعها إزاءها في الوظيفة، وراح كل واحد يعبر بالكلمة الملائمة لنفسيته المتأججة في تلك اللحظة.

*- الشخصيات :

- موسى وصالح: هذا الاسم يُنطق بتسكين واو العطف (موسى

وصالح) عند بعض سكن بيئة القصة، وهو ما يجعل من هذا الاختيار موفقاً حتى يتناسب مع الحالة المدنية للبيئة.

- السلطان الأكل: رمز للشر والظلم، وللخساسة والدّمامة،

ولمشتقات المنكر ومترادفاته كلها.

- الراوي : وهو المؤلف نفسه، وقد كان تدخله متعسفًا أحيانًا فيفرض فكرة ما، أو إشارة، أو صراعًا، ولكن دور القاص لا بد منه في أي عمل سردي.

- النملة : رمز لأتفه شيء في الوجود.

- الأم : (انحصر دورها في حيز ضيق)، وهذا الدور يتلاءم معها ومع منطقها بصفاتها امرأة قروية ساذجة ألقت الطاعة والخنوع !

- (الفلاحون، والقرويون، والأطفال، والفرسان الثلاثة وأحصنتهم، وجواد موسى وصالح) : شخصيات تتكامل فيما بينها، وتؤدي في النهاية إلى تعزيز الوحدة الفنية للقصة، حتى وإن كانت مجرد شخصيات ثانوية لا أكثر.

- الحوار : أجراه المرسل على السنة الشخصيات باللغة العربية الفصحى، وراعى منطق التفكير عندها، وقد غلب السرد على الحوار، نتيجة لغلبة طابع الحكى على القصة، فهي تراث شعبي، وهذا ما جعل المؤلف يدفع بشخصياته كلها إلى أن تتحدث فيما بينها، أو تجيب جنود السلطان الأكل، أو تغني، وقد كان لجواد موسى وصالح دوره هو أيضا وإعرابه عن تأثره، واهتزازه للإهانة التي تعرض لها من صاحبه، فأثر الانتحار دفاعاً عن شرفه، مثلما ورد في احتمال موته الأول.

تشكيل القصة :

تحتوي القصة على المكونات المعهودة في السرديات، ولاسيما الكلاسيكية منها: فهي تبدأ بمقدمة أو تمهيد، ثم تنتقل إلى العرض، وتندرج بعد ذلك بالمتلقي كي تصل إلى لحظة التآزم بوساطة الأحداث والصراعات التي تكاثرت بشكل مستقطب للنظر، وهو ما أفسد جمال بناء القصة وحوكها إلى أخبار، وقد خامر الشك نفوس المحبين لموسى

وصالح قبل أن ينجلي كل أولئك في لحظة الانفراج التي تمنح الأمل للخير، وتجعله يتفوق على كل الأشرار والمفسدين، وهي خاتمة تنسجم مع مثل هذا النوع من القصص بطبيعة الحال؛ ذلك أن القصة صورة للبيئة الشعبية المليئة بمختلف الحكايات التي ترفض الظلم والتعدي على قداسة الأرض، وهي إبراز للتضامن بين سكن القرية الواحدة حينما تقتضي الضرورة ذلك.

وبعد، فقد كانت هذه محاولة لدراسة قصص خمس، لا نزع منها هي النموذج الأمثل لما أنتجه أصحابها، ولا هي المثل الذي يُحتذى في كتابة القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، ولكنها تعدّ من القصص التي فرضت وجودها على الساحة الأدبية في فترة معينة. ومع اقتناعنا بأنه لا وصاية على الأديب، فقد أبرزنا وجهة نظرنا التي نحسبها قريبة من الصواب إن لم تك صائبة، وما وكّدنا إلا سقي شجرة النقد كي تخضر أوراقها وتينع أغصانها وتنضج ثمارها لتفرض نفسها في حقل النقد المحل الذي يشكو الجدب والظلم.

البنية السردية في رواية الأنفاس الأخيرة

لمحمد حيدار

د - الانفجار المكتوب والضمير المدجن في رواية "الأنفاس الأخيرة"

صدر للأديب (محمد حيدار) عمل فني جديد - هو الأول من نوعه بالنسبة للرواية كجنس أدبي، وهو الثاني⁽¹⁾ بالقياس إلى أعماله الإبداعية التي بدأ يطل بها علينا ما بين الآن والآخر، حيث سبق أن أصدر مجموعته القصصية الأولى - حسب الاصطلاح المعهود - أو ديوان القصّة، كما يحبّه بعض الناقدين.

وأبادر في مستهل هذه الدراسة إلى القول إن ثمة قارئاً قد يكون أقدر من الناقد على استكشاف ما لم يتوصل إليه هو، ولذلك فإنّ ما سأقوله ما هو إلا رأي شخصي واجتهاد ذاتي اعتبره أقرب إلى الواقع النقدي. وقبل أن ندخل إلى عمق الرواية، نردّد مقولة مجيد الربيعي: "إنّ قراءة الرواية هي الوجه الآخر لكتابتها أو هي مثل كتابتها"⁽²⁾.

الولوج إلى عالم الرواية :

ليس هناك اتفاق تامّ على العناصر التي تتكوّن الرواية أو تمدّ الدّارس ببعض الضياع لتتضح له زوايا النقد. وقد ذهب النقاد مذاهب متباينة خلاصتها الاجتهاد الشخصي والرأي

(1) الأنفاس الأخيرة - ط: م. و. ك - الجزائر 1985م - خلف الأشعة (مجموعة قصص

قصيرة) ط: م. و. ك - الجزائر.

(2) الزهور (ملحق الهلال) ص: 28 ع. 07 يوليو 1974م.

الانفرادي وهو ما ينبغي أن يظل قائماً في عالمي النقد والأدب إلى ما لا نهاية.

مهما يكن، فإننا قد ألزمتنا أنفسنا بالارتكاز على صوئ واضحات، متدرجين في السير أفقياً نقترح أن تكون على النحو الآتي :

— البناء المعماري للرواية.

— الأحداث.

— الشخصيات.

— الصراع.

— وجهة نظر الراوي (أو السارد).

— الحوار (بشكليه).

— الحبكة.

— النبذة.

— المعجم الفني.

— ملحق الشخصيات.

— الإحالات والهوامش.

أولاً : البناء المعماري للرواية

ليس للرواية مقدمة أو تمهيد على الطريقة المألوفة، بل إنه يقدم أمامنا عدة أحداث يلقي بها إلينا في وقت واحد :

— لا يؤمن باليأس.

— لكن القضية أصبح ميؤوساً منها^(١).

— الطريقان يتوازيان، يختلفان في العمق = (السفر، الارتحال، الظعن...)

(١) هذه القضية تتكرر في ص 08.

ثم يدخل بنا إلى "الزمن" (ليس بمعناه الاصطلاحي في الرواية) ولكن الزمن الحقيقي؛ السرعة الجنونية، ثم إنه عن طريق هذا الزمن أو هذه السرعة، ننقل إلينا البيئة؛ الهضبات، الأودية، الجبال، كثبان الرمل... (الفضاء أو الحيز) مما يجعل هذا الزمن يمتزج مع المكان ليغدو (زمكان).

إن تكثيف الأحداث في آن واحد كان من الممكن أن يفيد منه المؤلف في كتابة روايات أخرى، بدل هذه الأكوام التي تكاثرت وكونت خليطاً من عديد الأفكار، وحبذا، لو وظف ثقافته الروائية في إخضاع (الزمن) عن طريق الفصول، كما فعل الروائي الأمريكي (وليم فولكنر) في روايته (الصخب والعنف) حين أسال الزمن حيث إن (ينجي) يروي الفصل الأول الذي تجري أحداثه في 07 أبريل 1928م، على حين أن (كونتن) يروي أحداث الفصل الثاني التي تقع سنة 1910م.

لكن الذي لا ريب فيه، هو أن بناء هذه الرواية اعتمد "التشويش" المقصود، حيث يتنقل البطل بين أفكار عديدة متضاربة، منصبة على أيامه الأولى، وحياة صباه قبل التوظيف، وقبل بنائه بخديجة، وزواج مريم، واتصالاته المتعددة بشخصيات من المجتمع تكاثر عددها حتى عسر عدّها، ولذلك فهو يحدثنا مثلاً - بعد أن نام (خليفة) الجالس في الأمام إلى جنبه، و(آمال) الجالسة إلى الخلف، وبينما يكون الضباب يلف الأفق ويغطي الطريق حتى تعبت ماسحات الزجاج⁽¹⁾ - يحدثنا عما جرى بينه وبين الحاج عامر - عدو الثورة⁽²⁾.

وبينما يكون القارئ ينتظر جهود (حليم) للحصول على شغل في الشركة يُقاجأ بأنه اشتغل مساعداً في متجر الشيخ الغوتي، ويكون هذا الشغل كذلك بدون مقدمات...

(1) ص 100.

(2) ص 101.

وحيث تتدخل خديجة لا نشعر بأيّ تغيير في تناوب الحوار وتداوله، بل تأخذ الكلمة لتتحدث هي أيضاً بضمير المتكلم كما هو الشأن في الشخصيات الأخرى⁽¹⁾!

ويتكرر الغموض نفسه مع خديجة حين تروم مخاطبة (مريم) حتى يخيل للقارئ أن هناك متيماً بها قد ظفر باحتضانها بعد أن كابد العذاب الغرام من أجل وصلها فلم يتيسر له، وها هي ذي الفرصة سانحة أمامه، ولا سيما حين يقدم الكاتب لذلك بقوله على لسان خديجة: "الطموح إلى الاختلاء بها يراودني... بخطو محتشم دنوت منها، بصوت خافت همست إليها: مريم"⁽²⁾.

هذا، ولا يختلف اثنان في أن الروائيّ أحياناً لا يؤلف روايته، بل هي التي تضع نفسها بنفسها، ويكون دوره هو مجرد مخرج ومولد على حدّ ما ذهب إليه (ميشال بوتور)⁽³⁾.

ومعنى ذلك أن كتابة رواية ما ليس بالأمر السهل الذي ينظر به بعض الناس إلى هذا الفنّ، إذ عليه قبل الشروع في إعداد الرواية أن يكون قد درس تنظيمها شهوراً عديدة، فإذا ما تسلّح بهذه الآلة، أو (البوصلة) وبهذا المخطط المؤقت، يبدأ رحلته التّقصّيبية، ويبدأ المراجعة⁽⁴⁾.

ومما يُقال في هذا المضمار أن الأديب نفسه - وهو الذي يزعم أنه يعدّ رواية - فإنه لا يدري كيف ستنتهي هذه الرواية إلا حين ينتهي من وضعها⁽⁵⁾.

(1) ص 116.

(2) ص 34.

(3) انظر: بحوث في الرواية الجديدة ص 14 - ترجمة: فريد أنطونيوس مكتبة: الفكر الجامعي - منشورات: عويدات بيروت ط 1 سنة 1971 م.

(4) ميشال بوتور: المرجع نفسه والصفحة عينها.

(5) نفسه والصفحة عينها.

من هذه المفاهيم نحاول أن نتمعن في بعض أجزاء رواية (حيدار) بادئين بالعنوان : "الأنفاس الأخيرة" هذا العنوان الذي يحمل في داخله إحياء ينم عن أنه يحمل شحنات لأحداث الرواية، على أن هذا الإحياء يتم بصورة واضحة حين يصرح الكاتب: "في قريتي الغافية، تغتال العفة في المهد، ويطلع النقاء، أحقاً ستأخذ الأنفاس النوفمبرية في الهجرة، منذ هذا الغروب؟" - ص 75.

كما ترددت الفكرة الرئيسية لهذه الرواية، والمتمثلة في "القنوط" الذي يغلف أنسجة هذه الرواية. وقد ذكرت كلمة "اليأس" مصدرا واسم مفعول في الصفحة السابعة، كما أعيد ذكرها في صفحة إحدى وسبعين، بينما ورد ذكرها ثلاث مرات في الصفحة الخامسة والسبعين، مما يضيف على الرواية شكلا مكملًا لأولى عبارة: "القضية" أصبح ميؤوساً منها.

وقد حفلت الرواية بأمثال كثيرة وظفها الكاتب من خلال الأحداث التي طرقها، فاستحضرها من التراث، ووضعها في قوالب ملائمة للمواقف التي قيلت فيها، وقد جاءت هذه الأمثال مقسمة إلى أنواع ثلاثة :

أ - أمثال من المجتمع الجزائري.

ب - أمثال من الثقافة العربية القديمة.

ج - أمثال من الثقافة الأجنبية (الفرنسية).

د - الأهازيج الشعبية (وتؤديها إما مجموعة نسائية، وإما

مجموعة رجالية)

هـ - العادات والتقاليد.

- أ -

- هيه... اللي عاش يشوف^(١) .
- المال ابن الكلب، يشق الطريق في الجبل^(٢) .
- البني في الدار، كالحية في الغار^(٣) .
- اهبل تعيش .
- خروف الديّامان من الربق يبان^(٤) .
- ابن من طينك يصدق^(٥) .
- النهر الصامت لا تقطعه يا بنّادم^(٦) .

- ب -

- واحد يغني بالقرآن، والآخر يجهل سور الصلاة^(٧) .
- باض حمامك فاخترت ابنة الخس^(٨) .

- ج -

- نسيت أنني بحضرة فولتير^(٩) .
- لا تحلم بجنة وراء الأفق، والورد يتفتح تحت نافذتك^(١٠) .

(١) ص 15.

(٢) ص 19.

(٣) ص 38.

(٤) ص 44.

(٥) الصفحة نفسها.

(٦) ص 61.

(٧) ص 79.

(٨) ص 64.

(٩) ص 61.

(١٠) ص 58 "يؤثر عنه قوله: إذا أردت أن تخاطبنا. - الشرح في الهامش)

قولوا لفرنسا تسلّم، جيش التحرير ما طيّقش عليه^(١).

~ برّح بالجاب والجَبّاب، والطّيبة فالصواب... هذي تبريحة من عند خونا قدّور.. فارس الخيالة^(٢).

~ برّح من عند مسلك الأيام والليالي...^(٣).

~ برّح من عند لمغطّي راسو اللّي ما يعرفوه غير ناسو^(٤).

~ هذي في خاطر حايك لمرّما^(٥).

- ف -

من تنكّر لأصله فكأنّما تنكّر لأبيه^(٦) عبارة شهيرة، ولذلك لم نلّف بعداً للكاتب عن البيئة التي تربّى في أحضانها وترعرع بين سهولها وجبالها وصحاريها، وكان وهو يكتب فإنّما ينقل معاشته التي تشي بأنّه بصير بالبادية، خبير بحواياها وخفائها... وقد نقل إلينا بعض الصور الخريفة، وأبدى وجهة نظره فيها كمشكلة الزواج. في حين اكتفى بنقل عادات أخرى من غير أن يعلّق عليها معارضاً أو مؤيداً... والطريقتان معا مقبولتان في بناء العمل الأدبي، ومن العادات التي اقتصر على تشريحها، تلك العادة التي تقضي بأن تظلّ الفتاة المتزوجة حديثاً سنة كاملة من غير أن ترى من هو أكبر سنّاً في عائلة زوجها خاصة أو ذويها بصفة عامة والدتي مسعودة.. لا ترى منذ الآن في زيارة (مريم) تعذراً.. إذ أتمت السنة كاملة.. وقد حُظر عليها ملاقاتة ذويها الأكبر سنّاً.. العادة^(٦).

(١) ص 88 - "مثل مأثور عن الشاعر الفرنسي: بول فاليري Paul Valery"

(٢) ص 65.

(٣) الصفحة نفسها.

(٤) الصفحة عينها.

(٥) الصفحة نفسها.

(٦) الصفحة نفسها.

وهذه التقاليد يستمسك بها البدو على نحو مدقق، غير متسامحين في خرق شرائعها ونواميسها. "كل شيء يسري وفق العادة.. وإلا صارت القرية خراباً.."⁽¹⁾

وبماذا توفّر الفتاة حملها بعد سنة كاملة إلى أهلها في أولى زيارة لهم؟ "مريم.. جاءت محملة بمجموعة من الهدايا.. في مقدمتها الشواء اللذيذ.. كما وصفه.. سعيد.. شاة بكاملها.. (...)" أن تزور العروس (الكنة) ذويها في ذكرى زواجها دون شواء.. إنها معرّة الدهر"⁽²⁾.

فالرواية تحمل جملة من هذه العادات والتقاليد التي هي موروث شعبي له أهميته التي لا تُنكر في المجال الأدبي عامة، والعمل الروائي خاصة.

و - الرّمز والإيحاء في الرواية :

مما لا خلاف فيه، أن الرواية تحتاج إلى هذا النوع من التقنية لتوظيفه حين يقتضي الأمر، فهناك أشياء لا مدعاة إلى التصريح بها، وتوضيح كل صغيرة وكبيرة. فيلجأ المؤلف إلى التعبير عما يختلج في أنفس شخصياته بطريقة إيحائية، أو يطرق مشكلاً فلا يروم أن يشرحه ويفصله، وإنما يرمي إليه ويمضي. وقد جاء الإيحاء في رواية "الأنفاس الأخيرة" مغلفاً في غلالة الإيماء إلى أشياء لو تحدث عنها الكاتب لتطلب ذلك منه صفحات... والرمز أو الإيحاء يلجأ إليهما في حالة ما إذا رام الكاتب أن يضرب صفحا عن ذكر بعض مشاهد وأحداث عمله الأدبي بطريقة مكشوفة. ويُعرّف الرّمز بأنه "شيء يعبر أو يوحي عن شيء آخر، والرمز بهذا المعنى يكون توسيعاً للمجاز والاستعارة والكناية"⁽³⁾. والرمز لا يكاد يختلف من بلد إلى آخر فالورد رمز للجمال، والثلج رمز

(1) ص 109.

(2) الصفحة نفسها.

(3) ص 112.

لللقاء، والرياح رمز للثورة والغضب، والبحر رمز للهيجان، والسحب رمز للتهجم، والقمر رمز للحسن والافتتان... وهكذا دواليك.

التمسنا ذلك في الرواية التي نحن بصدد دراستها، فألفينا فيها هذا النوع الذي يساهم بشكل ما في تشييد العمارة الفنية للبناء الروائي، وقد تعدد هذان النوعان، ولكننا لن نتبعهما جملة وتفصيلاً، وإنما سنقتصر القليل على نموذج واحد، تاركين للقارئ الكريم المجال رحباً للبحث عن أخرى غيرها في مضمار سطور الرواية.

يقول الكاتب واصفاً الليلة الأولى لالتحام الزوجين، تحت نغمات الدفوف، ولعلعة الزغاريد وما ينجم عنها ويقال فيها ويُعاد: "ولحظت مريم في باكر الصباح مسرورة أن تجد كل شيء قد تم بصورة طبيعية، معهودة في كل زفاف، فدوت زغرودها وكأنها تبدد كل ارتياب جاثم على جنبات المنزل الوديع الذي تجاوبت ببهوه الزغاريد، لتثبت لي أن الناس، كل الناس، ليلتها تلك باتت تترقب ما يسفر عنه اللقاء (الغز)^(١).

وهذه الفقرة القصيرة لو حللنا ما تحويه من إحياءات لألفينا أفكاراً عدة، ويمكن عرضها كالتالي:

- اغتباط شقيقته (مريم).

- لماذا هي مسرورة؟

- لأن شقيقها أبان عن فحولته.

- كل شيء قد تم بصورة طبيعية. (والطبيعة) هنا تعني شرف الغتاة وعذريتها، فهي تمثل حقيقة لون ثيابها الأبيض، لون الطهر، والقداسة، والبراءة.

- معهودة في كل زفاف: لم يذهب المؤلف بعيداً فيخلق في الأجواء، ويحوم ويطوف، ويفصح ويفضح، ويتحدث عن تلك الليلة

(١) د. عدنان خالد عبد الله: النقد التطبيقي التحليلي ط ١ بغداد ١٩٨٦ م.

الانفرادية، أولى ليلة تجمع بين الرجل والمرأة أمام الملاء وتحت أنظار العائلتين!... فكلمة "معهودة" يرمي من ورائها إلى (البيان) الذي لا جرم منه، ولو لم يبرهن لقليل وقيل!!

— دوت زغروودتها : لماذا ؟ .. لتزِيل كل أثر للارتياح، ولتقطع بحديدة ساخنة السنة السوء التي قد تتقوّل الأقاويل على الزوجين أحدهما أو كليهما، والتي لا تنتظر إلاّ مثل هذه الفرص لتتزيد، وتنهش اللحم، وتنخر العظم!

— اللقاء اللّغز: هذا اللّغز بالنسبة للسّدج — ولاسيما في البادية — حين يكون أحد الطّرفين يكاد يجهل هذه العلاقة، وقد يخشاها فيضطرب ويتردد، ثمّ لا يجرؤ على الاقتراب من قرينته مما يؤدي إلى فشل غالبا.

وهكذا نجد أنّ الكاتب قد وُفق في التعبير عن ليلة الزّفاف، والوصول إلى ذلك وظّف الكلمات المناسبة التي نحسبها تتلخّص في:

- 1 — طبيعية
 - 1 — الزّفاف
 - 2 — معهودة
 - 2 — لقاء الزوجين (اللّغز)
 - 3 — دوت زغروودتها تبدّد الارتياح
 - 3 — النتيجة: إيجابية
 - 4 — تجاوبت..... الزّغاريد
 - 4 — الفرح العارم الزّغاريد
- التجاوب = إزالة الشك بصورة قطعية

إحياء جميل، واضح، لا غموض فيه!

وأخيراً، فإنّ نهاية الرواية كتبت من البداية، أي إنّنا لو أخذنا هذا الاستهلال وأضفناه إلى نهايتها لما كان هناك إخلال كبير... ويبدو لي أنّ الكاتب تعمد هذه الطّريقة (الاسترجاعية) التي جعلت الرواية عميقة لا تفهم إلاّ بعد قراءتها مرّة ومرات، ولاسيما بالنسبة للقارئ العادي. من

أجل ذلك كان عشاق هذا النوع من الأسلوب في الرواية يعيدون تحرير أعمالهم أكثر من مرة قبل أن يلقوا بها إلى مخالب المطبعة، كما حدث بالقياس إلى (همنجواي) الذي أعاد كتابة روايته (وداعا للسلاح) نحو تسع وثلاثين مرة. وهو ما يفسر سهولة الأفكار المتواجدة في روايات هذا الأديب وعدم غموضها على القارئ، وهذا على الرغم من الطريقة الخاصة التي ينهجها في البناء !

ثانيا : الأحداث

يقول (ميشيل بوتور) : ⁽¹⁾

"إن الفرق بين حوادث الرواية وحوادث الحياة ليس في أننا نستطيع التثبت من صحة هذه، بينما لا نستطيع الوصول إلى تلك إلا من خلال النص الذي يظهرها فحسب، بل هي إلى ذلك (حوادث الرواية) أشد تشويقا من الحوادث الحقيقية".

وأحداث الأنفاس الأخيرة تبدو عادية أحيانا أو غير متماسكة أحيانا أخرى :

فهي تبدأ من الأمالي والأوامر التي تفرضها الأم لتكون كلمتها هي العليا، وكلمة ولدها هي السفلى دائما، وهي أحداث بسيطة، وإن كان ما ينجم عنها ذا أهمية ما دام ينعكس على بطل القصة (حليم) طوال حياته.

والأحداث تعالج مشكل (ولد الشهيد) الذي يرفض توظيفه، بينما يُوظف شاب آخر بدله، لأنه شقيق أخوات مشبوهات السيرة والسلوك...

وعدم التوظيف هذا تمّ خشية من أن يحمل معه شعلة أبيه الشهيد، فيؤثر من قريب أو من بعيد على ذوي الضمائر الميّنة، هؤلاء

(1) ص 72.

الذين عبأوا بطونهم تبنا فهم يخافون الإيقاد، ولاسيما أنهم دُهنوا بالروث والشحوم، مما جعلهم يتحسبون تسرب ريحهم النتنة !

والأحداث تسقط من السماء على الأرض في قوة، فهي لا تتطور بطريقة طبيعية تدريجية كما يستدعي ذلك العمل القصصي، وإنما تعتمد أو تعتمد المفاجأة الدائمة :

—زواج مريم.

—حصول (حليم) على الشغل في متجر الحاج الغوتي...إلخ.

بالنسبة للمفاجأة الأولى مقبولة، مادامت (مريم) ليست غير شخصية ثانوية، ولا مدعاة إلى أن يقف عندها المؤلف طويلاً.

لكن بالنسبة للثانية، يجب أن يكشف الكاتب لقارئه ما طرأ عليها واعتورها أو حاولت التستر به من خفايا، لأنها شخصية رئيسية، وتوضح ما أسهمت به في صراعها مع هذه الحوادث ضروري. وأعفي نفسي من تتبع سائر الأحداث الأخرى حتى لا يضيق المقام.

ثالثاً : الشخصيات

إن الشخصية ليست مجرد شكلية تافهة، ولا هي زخرفة يستعين بها الكاتب على البهرجة والهيلولة فحسب، وإنما هي أكثر من ضرورية؛ لأنها تعتبر المحرك الأساسي في العمل القصصي ولاسيما الرواية.

ونظراً لأهميتها وحضورها الدائم، فقد عدّها بعض الدارسين العنصر الأول في العمل القصصي (من رواية وقصة قصيرة وأقصوصة) (١) كما صار الباحثون يقصرون عليها الكتب والأبحاث الجامعية مستقلة، دارسين أنواعها وطريقة إقحامها بصفاتها شخصية ورقية تأخذ شيئاً فشيئاً شكل الشخصية الحقيقية التي تتنقل وتتحرك، وتحس وتشعر وتتألم وتفرح،

(١) ميشيل بوتور، المرجع السابق ص ٨

وتعبد الله زاهدة راکعة في محراب المساجد، أو تتخذ المجون سبيلاً فهي
مُسفة في غياهب الحانات والمشارب والمراقص معربة سكيرة، أو
تتسريل بالعقل والمنطق فهي موجهة، أو تستأسد فهي متعدية، ساطية،
ناهبة، فتاكة، ...أو...أو...أو...من الأمثلة العديدة التي لا حاجة إلى
استحضارها كلها.

من أجل ذلك كثر تقسيم هذه الشخصية فوصل العدبها إلى ستة
أنواع على الأقل، وهذه الأنواع تدخل تحت مفهومين كبيرين هما:
الشخصية المدورة، والشخصية المسطحة.

ويراد بالشخصية المدورة: تلك المتحركة أو الديناميكية، بينما نقصد
بالمسطحة تلك الجامدة التي لا تحيد عنها، وهي أحادية الجانب، ذات سمة
واحدة لا تتغير. وهكذا فالنوع الأول متحرك ونام، والثاني ثابت لا يتغير⁽¹⁾.

بيد أن الشخصية - وإن عرفت التبدل أو التطور أو الانفعال
والتغيير - فإنه يشترط فيها ألا تعرف التنقل المفاجئ، فتتحول من
أقصى درجات الشر إلى أقصى درجات الخير بسبب جملة واحدة، أو
حديث عابر⁽²⁾.

والشخصية: لا تنمو بين عشية وضحاها ولا يظهر نموها بشكل
جلي في عمل روائي واحد، بل يتطلب ذلك رحلة زمانية قد تكون طويلة؛
وأسلم دراسة لها تلك التي تنطلق من الأنماط - كما ألمحنا إليه آنفاً -
ثم إن الشخصية الروائية تختلف اختلافاً بيناً عن الشخصية في
علم النفس، لأن الشخصية في العمل الروائي تعتبر شخصية متكاملة
متساوية، بغض النظر عن العمر والجنس. فتعتبر - بناءً على ذلك -

(1) د. عدنان خالد: المرجع السابق ص 66.

(2) راجع المرجع نفسه، ص 67، 68.

شخصية الرجل والمرأة والطفل والخادم والشخصية المختلفة
والساقطة كلها بمعنى واحد.

من ناحية أخرى، فإنه يجب ألا نخلط بين (البطل) و(الشخصية)
فالشخصية: تقتضي من الدارس أن يظهر ملامحها وبعدها الزماني، علماً
بأن هذا العنصر الأخير لا تتم برأسته إلا بعد حقبة من ظهور الرواية.

ومن هنا، فإن استعمال مصطلح (الشخصيات) في هذه الدراسة
هو من قبيل المجاز فحسب، ولعل الأسلم أن نستعمل كلمة (الأبطال)
لأن أنماط الشخصية نفسها - كما أسلفنا القيل - متعددة الأنماط
والنماذج، وقد يتعسر علينا أن نحدد ملامحها بصورة واضحة في عمل
روائي واحد كهذا.

والمؤكد أن (الشخصية) تُدرَسُ في روايات عديدة، وأعمال
قصصية مكثفة، تتطلب جهداً يحدد هذا العمل لمدة ربع قرن مثلاً، فيتبع
الدارس ذلك عند (وطار) و(ابن هدوكة) وغيرهما ليتوصل في النهاية
إلى نتيجة واضحة، هي أن فلاناً وظف شخصيته الثورية في صورة
قوية مقدّامة تتحدى الاستعمار، وفلانا ثانياً وظفها توظيفاً عادياً
تنتصر مرة وتنهزم أخرى. وثالثاً وظفها توظيفاً سلبياً لا تهزم غيرها
ولكن تنهزم، وهكذا دواليك.

والمهم أن الشخصيات العديدة التي وظفها الكاتب، جاءت
مختلفة الأشكال والألوان، تبعاً لما هي عليه الحياة، فمنها الصريح
الواضح، ومنها الغامض المبهم، ومنها التي تتعمد الإيهام والخداع،
ومنها التي تقول ما يتناقض مع مواقفها في العمل القصصي نفسه^(١)

(١) نفسه، ص 75.

شخصيات الرواية وأنماطها
الشخصيات الصريحة (الواضحة)

مسعودة (والدة حليم)

حليم (الشخصية الرئيسية – البطل)

مريم (شقيقة حليم)

شعبان (بهلواني القرية)

الشخصيات الشريرة

الشيخ عامر

الشخصيات الإقطاعية

الشيخ الغوثي

خليفة (ابنه)

الشيخ مالك

الشخصيات المبهمة

آمال

نعيمة (تمثل دور العاهرة السريّة)

رحمة

رقية

الشخصيات التي تصطنع التّجاهل

خديجة (زوج حليم)

سعيد (العارف الجاهل معا)

العمّ مؤمن (العارف الجاهل أيضا)

وهذا التصنيف ليس سليماً دائماً حيث إن (حليماً) مثلاً الذي كان من قبل صريحاً واضحاً يعود فيتقمص دور الشخصية التي تتعمد التجاهل بحكم (الخبرة) وكذلك الشأن بالقياس إلى (خليفة).

وهذه الشخصيات نعيد تقسيمها بطريقة ثانية لتصبح كالآتي :

أ - الرئيسية : حليم - مسعودة - سعيد - خليفة - الغوثي - خديجة - آمال - عامر.

ب - الثانوية : مريم - نعيمة - رقية - رحمة - مومن - حليلة - البشير - زهراء - شعبان.

بعد ذلك نخلص إلى تقسيم ثالث يكمل التقسيمين السابقين، وهو يتعلق بالناحية الفنية حسب أنواعها:

أ - المحورية : هي شخصيات كل من (حليم - مسعودة - عامر) إذ من خلال حوار وهموم هذا الثلاثي ينطلق العمل الروائي ليكتمل بصورة جلية من خلال شخصيات مكملة أخرى.

وتعتبر شخصية (حليم) أكثر اتساعاً في الرقعة الحكائية، فهي (الفاعل والفعل والمفعول به واسم الفاعل واسم المفعول) وهي الصورة والنمو والمحور الذي منه تنطلق الأشياء، وتصدر الأوامر لتعود إليه من جديد، حيث تتوزع تارة أخرى لتسند إلى الأبطال أدواراً أخرى ما ينبغي لهم أن يترددوا في القيام بها. وشخصية (حليم) شخصية نامية، بدأت الصراع مع الحياة وهي في السنين الأولى من بنائها، وظلت تصارع إلى أن اكتمل نموها لتدخل الحياة وتجاوبها بما قدرت عليه، فالرواية بدأت بها: "مصطلح اليأس لا أومن به" - أول عبارة في الرواية - وختمت بها: "وعاودني التفكير: خطئي الوحيد، فيما أعتقد، أنني أنتظر من الجميع، أن يصير على شاكلي" - الصفحة الأخيرة.

ب - الدائرية : (سعيد - خليفة - آمال - خديجة - الغوتي ...)

وفي هذا القسم نلّفِي شخصيّة (خليفة) وشخصيّة (الغوتي) وشخصيّة (آمال) تسير جنباً إلى جنب مع بعضها وهي شخصيات غير مرتبة زمنياً. فآمال التي هي أصغر سنّاً من الشخصيات الدائرية، هي التي نتعرّف عليها أولاً، ثمّ (خليفة) وهكذا دواليك، فالكاتب إذاً، لا يهتمّ العمر، ولا تاريخ الازدياد، وإنّما يهتمّ الدور الذي تقوم به هذه الشخصيّة. وقد توزّعت - هذه الشخصيات - على صفحات الرواية لتنفّذ أوامر - حسبما توصلنا إليه - من أمالي الكاتب، ولتعبّر عن إيديولوجيّة معيّنة يريدّها هو، وترفضها شخصياته ولكنّه يفرضها عليها قسراً.

ج - المسطّحة (الجامدة)

هذا النوع من الشخصيات، وُجّهت له أصابع المعاييب والمطاعن، حيث عدّها (فورستر) أحد مثالب الرواية، بينما وجد النّقّاد فيما بعد، أنّ هذه الشخصيّة ضروريّة، بل إجباريّة في بعض الأنماط الروائيّة، كرواية الشخصيات، وأنّ كثيراً من الشخصيات المسطّحة هي ذات حيويّة لا تقلّ عن حيويّة الشخصيات المستديرة⁽¹⁾.

وهكذا يتجلّى بيّناً إنّ هذا النوع من الشخصيات له أهمّيّته التي لا تُنكر، ومن الشخصيات المسطّحة: خديجة، مريم، مومن... إذ أنّ شخصيّة (مريم) ساعدت على إبراز العادات والتقاليد القائمة في البادية بعدما تزوّجت وعادت أوّل مرّة إلى بيت أهلها زائرة متفقّدة.

و(خديجة) التي كانت تبدو لنا متغابية متجاهلة، فإنّها كانت أصلاً متاجّجة الحنايا، ولكنها ظلت تبلع النّار وتنام عليها متجلّدة... بيد

(1) نفسه، 72.

أَنَّ تِلْكَ الثَّوْرَةَ الْكَامِنَةَ فِي نَفْسِهَا سَرَّعَانَ مَا انْفَجَرَتْ بِرُكَّانِهَا سَاخِنَا فِي وَجْهِ زَوْجِهَا لِتَعْرِفَهُ بِأَنَّهَا لَيْسَتْ كَمَا يَتَصَوَّرُ. بَيْنَمَا يَلْتَزِمُ (مُؤْمِنٌ) الصَّمْتَ، وَهُوَ مُسْتَعِدٌّ فِي أَيِّ وَقْتٍ لِيَفْقَأَ عَيْنٌ مِنْ يَسَاوِمِهِ فِي تَارِيخِهِ، أَوْ يَحُولَ بَيْنَهُ وَبَيْنَ لُقْمَةِ الْعَيْشِ !

رَابِعَا : الصَّرَاعُ

خِلَاصَتُهُ :

(حَلِيمٌ) ابْنُ شَهِيدٍ، دَرَسَ فِي قَرْيَتِهِ، وَلَمْ يَتَأْتْ لَهُ أَنْ يَتِمَّ دِرَاسَتُهُ عَلَى غَرَارِ أُنْدَادِهِ وَأَتْرَابِهِ. وَقَدْ كَانَتْ وَالِدَتُهُ أَحَدَ السَّدُودِ الْمُنِيعَةِ، وَالْأَسْوَارِ الْحَدِيدِيَّةِ الَّتِي حَالَتْ بَيْنَهُ وَبَيْنَ تَحْقِيقِ أُمْنِيَّتِهِ، لِأَنَّهَا تَرِيدُهُ أَنْ يَعْمَلَ كَمَا يَعْمَلُ سَائِرُ الْبَشَرِ. وَبِمَجْرَدِ مَا يَبْلُغُ الثَّامِنَةَ عَشْرَةَ تَزَوَّجَهُ مِنْ لَمْ يَفَكَّرْ فِيهَا قَطُّ، تَزَوَّجَهُ بِخَدِيجَةَ وَيَبْدَأُ عِرَاكَهُ مَعَ الْحَيَاةِ:

– يَحَاوِلُ الْوُضُفِيَّةَ فَلَا يَحْصُلُ عَلَيْهِ، فِي حِينٍ أَنْ أَصْحَابَ الْوَسَائِطِ وَالسَّقُوطَاتِ الْأَخْلَاقِيَّةِ قَدْ وَظَّفُوا بِشَهَادَةِ أَقْلٍ مِنْ شَهَادَتِهِ.

– بَعْدَ أَنْ يَسْتَدِينِ عِنْدَ تَاجِرِ الْقَرْيَةِ (الشَّيْخِ الْغَوْثِيِّ) وَيَفْقِدُ كُلَّ أَمَلٍ فِي الْوُضُفِيَّةِ يَرْضَى بِالْيَسِيرِ، فَيَقْبَلُ أَنْ يَعْمَلَ حَمَالًا وَسَائِقًا عِنْدَهُ.

وَتَشَاءُ الصَّدَفُ أَنْ يَتَزَوَّجَ غَرِيمَهُ (خَلِيفَةَ) الْفَتَاةِ (أَمَالٍ) فِي الْوَقْتِ الَّذِي حُرِّمَ هُوَ مِنْهَا... وَهُوَ بَعْدَ أَنْ يَعِيشَ صَرَاعَاتٍ، يَحَاوِلُ خِلَالَهَا أَنْ يَفْضَحَ (الشَّيْخَ عَامِرًا) – خَائِنَ الثَّوْرَةِ – وَالشَّيْخَ الْغَوْثِيَّ – عَلَى تَهْرِيْبِهِ وَتَجَرِّهِ فِي الْمَحْرَمَاتِ، يَسْتَسْلِمُ قَائِلًا: إِنَّهَا (الْخَبْزَةُ).

وَالصَّرَاعُ: يَتَجَلَّى فِي حَنِينِ الْوَالِدَةِ إِلَى الْمَاضِي "كَانَ الْوَاحِدُ مِنْهُمْ – رَحِمَهُمُ اللَّهُ – يَأْتِي عَلَى كَيْسٍ دَقِيقٍ لَوْ أُتِيحَ لَهُ... كَانُوا أَسْوَدَا ضَوَارِي...⁽¹⁾ . وَالْوَلَدُ الَّذِي يَرَى كُلَّ مَا تَقُولُ أُمُّهُ غَرِيبًا، دَائِمًا تَضْرِبُ لَهُ

(1) مَجَلَّةُ "الْأَقْلَامِ" الْعِرَاقِيَّةِ، ع. نَوْفَمْبَرٍ – دَيْسَمْبَرِ 1986م، مَقَالَةٌ لِلْأَسْتَاذِ: شَجَاعِ الْعَانِي بِعَنْوَانِ: "تَطَرُّ الْبِنَاءِ وَأَدَوَاتُهُ فِي الرِّوَايَةِ" ص 12.

المثل بالأب، وبالأسلاف، وهو متصبرٌ على ما يسمع حتّى لا يسيء إلى والدته، ثمّ إنّ الولد يفكر تفكيراً متماشياً مع العصر، ولاسيّما متابعة الدّراسة، لكنّ الوالدة ذات التفكير الماديّ المحدود لا تنظر إلى الطّب والهندسة نظرة جدّيّة، بل ترى ذلك لا يجدي، وستظلّ (الخبيرة) تنشد من لدنهم إلى النّهاية.

والوالدة هذه كان يتصوّرّها ابنها أنّها المدافع الشرعي عن القرية، حتّى "لكأنّها ناطق رسمي" باسمها⁽¹⁾.

وأخيراً فقد اختار المؤلّف للصراع مع الأبطال مكاناً ضيقاً وهو ما يزيده تأجيجاً ويضاعف من دراميّته.

خامساً : وجهة نظر الراوي أو السارد

يميل معظم القصّاصين المعاصرين إلى تفضيل السارد المتضمّن في الحكاية، منذ أن نظر (ادجار ألان بو E. ALAN BOE) إلى هذه الظاهرة، وفسّر عكوفه عليها بكونها تيسر للقارئ تقمّص شخصيّة البطل (Identification) ومن ثمّ تجعله يقبل أحداث الأقصوصة على غرابتها⁽²⁾.

على أنّ هذا الحكم يبدو قوياً أو مبالغاً فيه، لأنّ السرد باستخدام صيغة المتكلّم (أنا) يعني أنّ فهم القارئ واستيعابه للأحداث مرهون بما يقدمه الراوي من تفاصيل وتأويلات مختلفة. وهنا يكمن خطر تشويه الواقع وتقديم هذه الصورة المشوّهة باعتبارها صورة صحيحة للصراع الدائر بين مختلف شخوص (كذا) القصّة⁽³⁾.

(1) ص 17.

(2) ص 39.

(3) سمير المرزوقي - جميل شاكر: مدخل إلى نظريّة القصّة ص 172. الدّار التونسية للنشر (بدون تاريخ ولا طبعة) بالاشتراك مع د. م. ج.

مهما يكن، فإن هذا الضمير الذي أسنده المؤلف إلى بطل روايته
الذي نشعر بحكيه وقصة الدائمين، قد جعله متضمنا في القصة، أي إنه
شخصية من شخصيات الرواية، ثم إن (المرسل إليه) - على حد تعبير
جاكوبسون⁽¹⁾ - هو نفسه فاعل، ذلك أن هناك شكلين أساسيين من
شكل السرود الذي يعتمد على الراوي :

الشكل الأول : هو التجرد الموضوعي التام من الشخص (كذا)
والأحداث وفيها يكون الراوي شخصا خارجا عن نطاق الحدث.

والشكل الثاني : هو أن يكون الراوي أحد أشخاص (كذا)
العمل القصصي، يقدم إلينا تفسيره وتأويله للأحداث من خلال
وجهة نظره الشخصية⁽²⁾.

لكن مثابة (الأنا) هذه هي أن القارئ يحاسب المؤلف أو يتخيله
على أنه هو الذي كان يقوم بالشئ، ويؤدي الدور؛ فهو الفاعل
والمفعول به والفعل جميعا، وليس مخرجنا ينقل إلينا الصور كما
يشاهدها، بيد أنني لا أرى في استعمال الضمير الأول ما يحط من قيمة
هذا العمل الروائي أو يلزم صاحبه على أن يتوجه في خطابه توجهها
آخر، لأنني أعلم مسبقا أن المبدع أدري من القارئ بال قالب الذي يصلح
لعمله، ومعنى ذلك أن كل كلام في هذا التفسير سيظل مجرد كلام،
والكلام على الكلام صعب.

لكنني أؤكد بأن ضمير المتكلم ليس في متناول كل الروائيين،
ولاسيما الذين ما يبرحون في بداية الطريق، وآيتنا على ذلك أن هذا
الضمير أوقع الكاتب (حيدار) في خلط تلبّل معه فكر القارئ، إذ نقل

(1) د. عدنان خالد : المرجع السابق ص 87.

(2) سمير المرزوقي - جميل شاكر : المرجع السابق ص 139.

الخطاب أو التعبير من شخصية (حليم) إلى شخصية (الأم) وهو نقل لم يكن موفقاً، لأنّ القارئ كان ما يبرح يتابع خواطر البطل، قبل أن يفاجأ بأنّ التي تتكلّم هذه المرّة إنّما هي الأم! ...⁽¹⁾

ويرى (بيتور) بأنّ الراوي هو نفسه شخص وهمي، ولذلك لا يعتبر ضميراً متكلماً محضاً، وليس هو الكاتب ذاته⁽²⁾.

وضمير المتكلّم هذا - وعلى الرغم ممّا وُجّه إليه من نقائص - يجعلنا نتابع ما يدور داخل الشخصية عبر ما يعتمل في داخلها من تذكّر واعتراف، ومناجاة بطريقة مباشرة⁽³⁾.

يتجلّى لنا إذاً، أنّ ضمير المتكلّم في حدّ ذاته الذي أثره المؤلّف لينطق به شخصياته ليس فيه ما يعيبه، وإن كان بعض المعاصرين لا يميل إليه كثيراً لأنّ هذا النوع من الضمائر كان يوظّف في حكايات ألف ليلة وليلة، والقصص الأولى قبل الرواية الفنية. على أنّ المشكلة ليست مشكلة ضمير في نظرنا - فسواء أوظف المؤلّف الضمير الأوّل أم الثاني أم الثالث، فإنّ الأهمّ بالنسبة للروائي هو أن يعرف كيف ينطق هذه الشخصيات بواسطة أي ضمير يراه. فالحكم يكون على نوع النّجاح الذي حققه حينما قام بهذا الاستخدام أو التوظيف. وستكون لنا وقفة مع الكاتب ومدى توفّقه أو إخفاقه في توظيف هذا الضمير خلال النّقطة التالية.

سادساً : الحوار

تركّز هذا الجانب أكثر ما تركّز على الحوار الداخلي، ونادراً ما لاحظنا حواراً عادياً، فإن وُجد، فإنّما لفترة يسيرة يعود بعدها إلى المناجاة الداخليّة.

(1) د. عدنان خالد : المرجع السابق ص 85.

(2) راجع ص 35 ومطلع ص 36 و 49 من رواية "الأنفاس الأخيرة".

(3) المرجع السابق ص 65.

الحوار الداخلي

يذكر الروائي (روب جرييه)^(١) بأن الثورة الكبرى في فن الرواية قد بدأت في نهاية القرن التاسع عشر، واستمرت حتى نهاية الحرب العالمية الثانية، تلك الثورة التي بدأت حين استكشف الإنسان اللاوعي، فانتقل محور الرواية من الخارج إلى الداخل.

ونستطيع القول إن رواية (حيدار) هي رواية "التداعي" أو الحوار الداخلي. وقد جاء هذا الحوار مبثوثاً بين ثنايا صفحات الرواية وسيطر عليها بشكل الاستفسار حتى أو شك أن يفسد بناءها، بحيث يتعسر على القارئ أن يفصل بين ما يفكر فيه الراوي بواسطة حوارهِ الداخلي، وبين الحوار العادي الذي تداخل معه. وتمنيت لو أن الكاتب التجأ إلى هذه الطريقة الاسترجاعية الشهيرة أو ما يسمى كذلك (تيار الوعي) بعد أن يقوم بإنطاق شخصيات روايته عدة مرّات، فإذا ما ألفها القارئ واستأنس بها، أمكنه أن يدخل بعض الحوار الداخلي (المونولوج) كحشو أو استرجاع... لكن المؤلف أبقى إلا أن يجعل الراوي هو الشخصية المحورية (المخرج) الذي يقدم لنا حديثه الذاتي ومناجاته الداخلية دائماً، ثم يُلقي إلى القارئ بصورة ما بين الآونة والأخرى. وقبل أن يُشبع نفسه من الاستمتاع بهذه الصورة، يُفاجأ به هو يتحدث ليغطي كل ما ألفه أو رام أن يقيم معه علاقة ما.

وبسبب التجربة الضحلة في الكتابة الروائية - إذ هذه أول رواية - تعلم فيها الكثير بلا شك، ولكن هذه التجربة ما تبرح في حاجة إلى تطوير، وإصرار الكاتب على هذه الطريقة هو الذي جعله يخلط بين حوارهِ هو وحوار والدته ممّا أوقع غيبنا على القارئ وتداخلاً ما بين الراوي الرئيسي وغيره.

(١) حسن الصادق الأسود: مقدمة رواية "ونصبي من الأفق" ص 22 للأديب: عبد القادر بن الشيخ - دار الجنوب للنشر - ط 1 تونس 1984 م.

و كثرة التكرارات - من طريق التداخي - جعلت الرواية غير مسترسلة
الأمكان. وإلا فكيف نفسّر نزول (حليم) ليعبئ البنزين، ثم في الآن ذاته
ينقل نظرائه صوب الأثاث المنزلي الذي لاحظته لدى غيره ؟ ...

في هذا الحوار الدأخي كذلك اختلط التخمين والتفكير مع
الحقيقة (الواقع بالخيال) وكان من الأفضل للكاتب أن يشير ولو إشارة
عابرة إلى أن ما يفكر فيه متخيلاً أنه سيقع حادث، يودّع فيه (حليم)
الدنيا، وينجو (خليفة) و(آمال) موضحاً في النهاية إلى أن كل هذا الذي
قاله ما هو إلا تخمين أو سبحات خيال !

ونظل مع هذا الحوار لنلغي غرابة واضحة، وهي عدم وضوح كلام
(حليم) من كلام غيره، كالأمّ مثلاً حيث يختلط الحابل بالنابل، ولا سيما
في الصفحة الخامسة والثلاثين، ولم يزل ذلك الغموض إلا بعدما نقرأ
الصفحة التالية. فلم هذا التصنع ؟

وهذا التداخل يشتد أكثر حتى يفقد معناه أو يكاد (ص 49) حيث
يبدأ (سعيد) في مخاطبة والدته حليم (مفعودة) ثم هذا الضمير (الأنّا)
ينتقل من غير توضيح إلى والدته حليم نفسها... وهذه الطريقة في إجراء
الحوار أوكد بأنها تبقى طريقة غريبة - إذ في حدود علمي - وقراءتي
المتواضعة لأعمال روائية عربية وأجنبية، لم أجد مثل هذا الشكل.
وأعتقد أن المؤلف سينتبه إلى هذا في أعماله الروائية المقبلة.

ويتضح ذلك الخلط بشكل غريب (ص 67 و ص 68) حين تتدخل
(خديجة) زوج (حليم) لتحدث عما يورقها ويحيرها كاشفة عن
خفاياها بدون تقديم ولا فصل. ثم الرجوع إلى المكان الذي انطلقت منه
السيارة، العلبة الضيقة، أو صندوق الحديد الذي منه تنطلق الأشعة
لتسلط على ماضٍ تقادم نسبياً. وفي الوقت الذي نكون فيه مع (خليفة)
داخل السيارة وهو يتذمر من سماعه الأخبار، ينتقل بنا المؤلف إلى

الشخصية المحورية (حليم) وهو مع (خديجة).... فحجته مطوّقة داخل السيارة، ولكنّ روحه تحوم على أيام الزفاف!... إنه تنقل غير موفق... والأمثلة كثيرة.

سابعاً : الحبكة

يطرح الكاتب كلمة تشويقية منذ العبارة الأولى : "القضية أصبح ميؤوساً منها"⁽¹⁾ أية قضية يريد؟ تلك عبارة قدم بها. شيئاً فشيئاً سنستكشف أن للكاتب قضية أساسية تختلف تمام الاختلاف عن بيئته وأسرته وزملائه: قضيته تتلخص في أنه يروم التصدي للعادات البالية، والوقوف إزاءها طوداً شامخاً يجابهها بكلّ قواه، لكنّ هذه العادات تكون جدراناً حديدية تتحداه حينما يزعم على الزواج من غير قبيلته.

وقضيته الثانية التي يئس منها، هي مواصلته الدراسة ليحصل على شهادة عليا، لكنّ والدته ترفض هذه المواصلة بل إنها لا ترى ضيراً في أن تحرق ما جمعه من كتب قليلة، مادام قد استغنى عنها بعدما ذهب إلى البحث عن العمل.

وقضيته الثالثة هي البحث عن وظيف، لكن من كان بيده مفتاح وظيفته أصلاً خائناً للثورة، وبما أنه هو ابن شهيد، فإنه قد بذل أقصى قواه ليزيحه عن طريقه. ونجح في ذلك، وأقفل الباب من حوله نهائياً ولا سيما بعد أن وظّف إنساناً آخر له أخوات مشبهوات الأخلاق.

وهكذا يكون اليأس مآله، فيضطرّ إلى العمل لدى تاجر القرية المتاجر في التهريب... وحين يستكشف أفعاله الشنيعة يتحرك ضميره للمرة الأخيرة قبل أن يخمد نهائياً غاضاً من بصره عن فضح خائن الثورة، وخائن الاستقلال، بسبب عيائه ومعاناته، واقتصاره على قوته

(1) الانزوب جريب، نحر رواية جديدة لأص 10.

(خبزته) - حسب تعبيره - بعد أن سدَّت في وجهه السَّبيل، وأوصدت الأبواب مجتمعة !

ولإيصال هذه الأحداث أو القضايا إلى ذهن القارئ ركب المؤلف لذلك العقبات، واستعدَّ له بوضع قوالب صاغها داخلها، فجاءت ملتحمة، ملتئمة الشمل، تني عن مستقبل الكاتب الروائي، والذي لا ريب فيه.

وقد كانت الحبكة معروفة منذ الجملة الأولى: "أصبح ميثوسا منها" فهو كتب روايته - كما أسلفنا القيل - بطريقة عكسية انحدارية: من القصة (التأزم) إلى البداية أو الاستهلال، كالتالي:

التأزم (البداية)

الأحداث

الأحداث

الاستهلال، البداية = (النهاية) الأحداث

فالكتابة - كما لاحظنا - في الرِّسم البياني انعكاسية أو هبوطية أو انزلاقية (من ذروة الفكرة إلى السَّهل المنبسط).

وظلَّت خطوط الرواية في انعراج وتقاطع حتَّى نضبت مياه هذه الينابيع الفكرية بآخر جملة فرغ منها يراع المؤلف.

يبقى الآن أن ننظر إلى مدى نجاح الحبكة في الرواية، فنرى بأنها لم تكن متكاملة النِّجاح، وذلك بسبب عدم التلاحق في حوادث القصة، لأنَّ الكاتب كان يطرق حادثة ثمَّ يلقي بها جانبا ليذهب إلى أخرى. ويظلُّ كذلك متنقلا من حادثة إلى أخرى حتَّى انتهت مسالك خيوط الرواية.

ثامنا : النبرة

إن المقصود بالنبرة هو ما يصدر عن الكاتب من انفعال على لسان شخصياته وهي تتحاور فيما بينها وتهاجم بعضها بعضا أو تتغازل في رقعة، أو تسوم هذه تلك سوء العذاب أو تهددها بالسوط والقوة... وكل أولئك نوع من "النبرة" وهدفنا في هذه النقطة أن نبحث نوعها وشكلها وطريقة استخدامها في هذه الرواية.

وواضح أن استخدام النبرة في الرواية غيرها في الحياة المعيشة الواقعية، لأن الحياة أوضح في الاستعمال من الخيال. فالشخص - حيا - وهو يخاطب غيره يستخدم اللهجة والطريقة والحركة اليدوية والتهديد، ويغير الصوت لتتغير ملامحه تبعاً لانفعاله بالأحداث، بينما الشخصية الورقية توظف الكلام المجرد. وهنا تكمن الصعوبة في إظهار هذه النبرة في العمل الأدبي، ولكن ذلك وإن كان عسيرا فإنه ليس مستحيلا. ويتأتى الوصول إلى استخراج هذه النبرة بدراسة جميع العناصر التي تؤلف العمل القصصي جملة، سواء أكان ذلك العنصر "حبكة أم مكان الحدث وزمانه أو الشخصيات، بل من دراسة جميع عناصر النتاج الأدبي كوحدة واحدة مترابطة (...). وعلاوة على ذلك، فإن تعاطف المؤلف مع بعض شخصوس (كذا) العمل القصصي وعدم تعاطفه مع البعض (كذا) الآخر يدل على النبرة التي يريد أن ينقلها إلى القارئ^(١).

والنبرة في الرواية هادئة حتى في حالة الغضب والغيلان، ولاسيما أن الكاتب اعتمد (طريقة الاسترجاع) مما يجعل هذه النبرة خاضعة للسكينة والليونة. ولعل الذي ساهم في تخفيف حدة النبرة، هو أن الكاتب اعتمد الحوار الداخلي أكثر من الخارجي!

(١) ص 7.

ولم نشعر بأثر هذه النبوة إلا في حوار الوالدة (مسعودة) كقولها :
ساحرة أو فقيرة :

- أ -

- دعك من أوهام الوظيفة ⁽¹⁾ .

- كان - رحمه الله - أسدا ضاريا، يقدر العيش على ضالته

وشظفه من صخر صلب ⁽²⁾ .

- الخبزة تستدعي مزيدا من التسامح يا ولدي ⁽³⁾ .

هذه الخطابات التي وجهتها الوالدة (المُرسل) إلى ابنها (المُرسل إليه) تدل على ثقتها بنفسها وسيطرتها على المنزل، وتحكمها - المبنى على الاحترام - في ولدها الذي تحادثه بنصائح الأمومة العطوف، فيها الصدق والقوة والمحبة، والسرعة والدقة والإيجاز غير المخل. فهي برفقيات مفهومات واضحة تعكس حالها. ويخيل إلى القارئ أنها منزوية على نفسها قد جربت حلو الأيام ومرها، وعلقت صبر الحياة، فليس لها هذا الشباب الغض الفاض الذي لولدها، ولا هذي الثورة الناجمة عن التسرع والاستسهال، وعدم التفكير في العواقب الوخيمة التي تنتج عن بعض التصرفات الصيانية. فالنبوة هنا إذا شديدة دائما، جادة أبدا، لا تضع وقتها في التفاهات وناقلة القول !

- ب -

وإذا ما انتقلنا إلى نبوة شخصية (خديجة) ألفيناها تثير العطف وتستدر الحنان عن طريق العبرات، يسيطر عليها التردد في إخبار زوجها بالذي استرقته من الأخبار؛ تقول :

(1) د. عدنان خالد عبد الله، المرجع السابق ص 96.

(2) ص 31.

(3) ص 32.

- كذلك راق مزاجك للبارحة إن شاء الله.

- زرت منزل العواهر بالأمس، اليس كذلك؟

- قضية زواج - كما أشيع -... ومعنى؟ من (نعيمه)
الداعرة... يا للمهزلة^(١).

- آه.. آه.. لو تعلم (لألا) مسعودة، بحليكة الأمر^(٢).

فالنبرة هنا تشير الاحتجاج، فيها الحنان والعطف على الزوج،
وهذا على الرغم من غيظها الشديد: "ومعنى؟ من نعيمة الداعرة".

إنها لا تنشد إلا مصلحتك وتنوير الطريق لك، وهي أيضا تخشى أن
تلعب بفؤاده فتران (نعيمه) الماهرة في الخطف والغش، فيطير من
يدها إلى الأبد. بيد أنها لا تعدده، فهي تمثل دور الشخصية الضعيفة
السائلة، وتكتفي بالقول: آه.. لو تعلم (لألا) مسعودة فخلاصها إذا،
لي أن تعلم سيديتها بالأمر، فيفتضح إثمها، ويكشف عيوبها.

وحتى نبرة (حليم) - وهو الأقوى من زوجة خديجة - تنسم
بالمداينة والريانة، فهو لا يجيبها إلا بعبارات تلطف الجو، وتشرح الصدر،
وتذيب جيل الجليد الذي يعوم في بحر زوجة حتى لا يزداد هيجانا فيفرض
طوفانا لا يعلم أمر نهايته إلا الله. إنها نبرة معبرة هذه التي جاءت في
الرواية، أبانت عن مستوى ودرجة خطاب كل شخصية لخالها.

تاسعا : المعجم الفني

بداية بدئي، لا بد أننا من تحديد هذا المعجم، وهو أننا نريد أن نلحق
بالأسلوب ما يمت إليه بحسنة، فاقترحنا لذلك معجما فنياً نحصر فيه

(١) من ٩١

(٢) من ١٠٢

(٣) الصفحة نفسها

(٤) الصفحة نفسها

(الأسلوب - اللّغة - الهنات - العبارات الجميلة - التكرار - التّعقيد -
الغرابية أو الألفة - المعاني المعجمية - الصّورة...).

الأسلوب

إنّ حقيقة الرواية، كما هي الحال في الرّسم، ليست في الموضوع بل في الأسلوب. ولست أفصد بالأسلوب طريقة الكتابة، لأننا في هذه الحال سنحصل على لغويين وأسلوبيين لا على روائيين، بل أفهم من هذه الكلمة الطّريقة، ونبرة المؤلّف الخاصة⁽¹⁾.

انطلاقاً من هذا التعريف، نطلّ مقتربين من تعاريف المعاجم اللّغوية للأسلوب، ولاسيّما (ابن منظور) في اللّسان الذي يرى بأنّ الأسلوب هو الطّريق. ويمكن أن نصطنع الطّريقة التي ينهجها المؤلّف في بناء معماريّة روايته، فيتخذ لذلك العدّة والمادّة الأولى كالأحداث والشّخصيات، والحبكة والزّمان والبيئة وغيرها ليطلع علينا بعمل متكامل بدءاً من أولى عبارة إلى آخر جملة في عمله الأدبيّ (ولاسيّما القصة والرواية).

وحيث نتلمّس هذا الأسلوب في رواية (حيدار) نلفيه قد أبدع وبرع في صوغ عباراته وجملة التي دلفت أحيانا من نسيجات الشّاعرية، حتّى لكأنك تُشَدُّ قصيدا لا تقرأ رواية.

وقد جرّته هذه الشّاعرية إلى أن يوظّف أحيانا لغة غير منطقية، كما حدث بالقياس إلى لغة الأمّ غير المثقّفة التي ترسل من فيها حديثا فصيحاً عالي الدّرجة، ولست أدعو إلى أن ينقل حديثها بالعامية، وإنّما أريد القول إنّ كان أجدر به - وهو ينقل حديثها - أن يراعي منطق الأسلوب ومشكلة

(1) ص 103.

الحوار، فتكون لغة الأم بسيطة في صورها وعباراتها، وكمثال على ما نزع، نورد بعض عباراتها... تقول عن زوجها الهالك:

«كان أسدا ضاريا استشهد، مخلفا فلذات كبده في أحضاني... دأبت على أن أكون أوفى أم، وأوفر حنانا من الوالد الفقير ذاته... لولا أن الأيام لم تنظر إليّ أبدا، كوصي على عش فراخ مخلوقي الجناح، فاعتبرتني بشرا منصاعا لسنن الفناء» ص 33.

أو كقولها أيضا:

«تناكف عن مساعدتنا في مقارعة الخطوب»⁽¹⁾.

من ناحية ثانية، نجد أن أسلوب الكاتب متأثر بالنظريات النقدية الاجتماعية كقوله: «لو أنني أعدت على مسامع والدتي كل ما ورد في الكتب التي قرأتها في هذا الشأن، ما غيرت رأيها قيد أنملة... تماما»⁽²⁾.

الهزات

على الرغم من شفافية الأسلوب وسحره، فإن هذه اللغة التي ألفته عرفت بعض الشوائب، كشائبة الدارجة أو العامية المصرية التي يبدو أنها طفتت تخترق حتى المثقفين عن طريق الأشرطة والمسلسلات، وقد سها الكاتب فاستعملها في مثل قوله:

- «كاد (الدلع) يقضي علي»⁽³⁾ وردت هذه الكلمة مرتين أو أكثر بدلا من لفظة (التدلل) الفصيحة⁽⁴⁾.

- «ربع (ماهيتي) والأصح (راتبي)»⁽⁵⁾.

(1) د. عدنان خالد عبد الله: المرجع السابق ص 94.

(2) ألفريس: تاريخ الرواية الحديثة ص 469 - ترجمة: جورج سالم - منشورات عويدات: بيروت - باريس - ط 2 سنة 1982 م.

(3) ص 36.

(4) ص 42.

(5) ص 15.

– الطّوابير اكتسحت مناطق الجنوب، والأصحّ، الأرئال ج رتل⁽¹⁾.
وهذه اللّغة النّقيّة الصّافية الفصيحة لم تخلّ أحياناً من بعض
الهفوات، والمحمّل أنّ ذلك صدر عفواً، وفيما يلي استعراض لبعضها
مرتبّة أفقياً: ⁽²⁾

1 – تسترق ابتسامات خفيفة، عن فرحتها تعبيرا رمزياً⁽³⁾.
وهذا التّقديم لكلمة (عن فرحتها) لا أساس له من القواعد، وكان
بناء الجملة سيستقيم أكثر لو وردت هذه الكلمة في خاتمة العبارة.

2 – عيناى (تراقبان) في حذر⁽⁴⁾.

راقب: فعل متعدّ يحتاج إلى مفعول به.

3 – الإخفاق في الدّراسة ترتّب (عنه)⁽⁵⁾.

والأفصح: عليه.

4 – في الذكرى الأولى لزواجها. أليس كذلك ؟

(أجل). سأنصرف لزيارتها...⁽⁶⁾.

والأسلم أن يجاب بحرف الجواب: بلى فالنّفى مع النّفى إثبات

– كما يقول النّحاة –

5 – قبعّت بالمنزل (أين) اعتدت...⁽⁷⁾.

أين: يستفسر بها ولا تستعمل في محلّ ظرف. وتستقيم العبارة

بتغيير (أين) بالكلمة (حيث).

(1) ص 16.

(2) ص 83.

(3) ص 116.

(4) ص 12.

(5) ص 17.

(6) ص 84.

(7) ص 112.

وحسبنا هذه الإشارات الطفيفة التي نأمل أن ينتبه لها الكاتب فيما يستقبل من كتاباته الروائية الثرية.

العبارات الجميلة

إن العبارة لا تستقيم إلا إذا بذل صاحبها جهدا وصنع كلامه ناسجا الألفاظ، مصطفيا الأفعال والحروف والتقديم والتأخير إلى غير ذلك، مخضعا كل أولئك للقواعد العربية التي لا تقبل التسامح، لأن أي إخلال ينعكس عليه سقوط في الأسلوب، وإسفاف في التركيب، واضطراب في التعبير. وذلك ما نبذه الكاتب ليأتس أسلوبه مشرقا يتجس بماء الحياة في مثل قوله موظفا الاستعارة: "أعطاف روعي لا تزال تتراقص على تقاطع نبراتها مستهامة واجمة"⁽¹⁾

أو كقوله: "فعلى أنغام التاريخ ينام ذوو الأذواق السليمة"⁽²⁾.

التكرار

للتكرار من حيث البلاغة وظائف عديدة، وله في الأسلوب وظائف أخرى، منها أنها:

- تنصرف أحيانا إلى التعبير عن الحيرة المجددة للفكر، المثبطة للعزم، كما في رواية "ونصوبي من الأفق"⁽³⁾.
- وتنصرف إلى الإلحاح على الشيء كما في رواية الأطروحة⁽⁴⁾، بيد أن وظيفتها هنا في "الأنفاس الأخيرة" تعني الانتباه وعدم نسيان "الزمان" الذي فيه المؤلف، حتى لا ينساه القارئ: "الطريقان يتوازيان، يختلفان في العمق، يتساويان في الالتواء، في الصعوبة، يتداخلان أحيانا، يفترقان شيئا فشيئا، ليمتزجا من جديد في صيرورة متناقضة غير متناهية".

(1) ص 133

(2) ص 9

(3) ص 97

(4) انظر ص 25.

أ - ردّد المؤلف هذه العبارة عشرين مرّة على لسان (حليم) ضمناً مع اختلاف بسيط في بعض الكلمات، فقد وردت في صفحات (7، 10، 13، 18، 21، 32، 35، 37، 42، 59، 61، 69، 76، 79، 108، 125، 127، 134، 139، 163).

ب - وثمة عبارات أخر ردّها المؤلف على لسان الوالدة (مسعودة): "كان أسدا ضاريا - كانوا أسودا ضواري - كان الرجل منهم يأتي على قنطار دقيق إن وجدته".

ج - تكرر المصادر كقوله: "في عبوس... ضمور... انطواء... ميوعة... تفاهة... تلاش...".

وهذه النماذج من التكرار لا تعني أننا قد ألمنا بكل شيء، بل هناك تكرارات أخرى تجاهلناها، ولعلنا سنعود إليها في غير هذا المكان. بعد استعراضنا لهذه النماذج الأربعة، علينا الآن أن نوضح مزية كل قسم:

-أ-

فالنسبة للقسم الأول: نعتبر أن هذا التكرار بمثابة (اللازمة) السّمفونية التي يعود إليها دائما، فهي مقطع رئيسي من أنشودة طويلة وضع لها ركيزة يداعب بها القراء في كل مرّة، وقد ألفينا هذا النوع من التكرار في الروايات، ولاسيما لدى الجزائريين كالكاتب (عبد الحميد بن هدوقة) الذي ردّد عبارة (ريح الجنوب) في روايته الموسومة بهذا العنوان سبع مرّات عبر حجم روايته⁽¹⁾. فتكرار عبارة ما يعني ترديد

(1) انظر رواية: "ليليات امرأة أرق" للروائي: رشيد بوجدرة. ط: المؤسسة الوطنية للكتاب - ط 1 سنة 1985 مع على سبيل المثال.
(2) ص 156.

صوت معين، أو حنين إلى الموسيقى التي تأتي عبر الألفاظ والجمل
والعبارات... ومما لا ريب فيه، أن القارئ قد ألف هذا المقطع، ومع تدرجه
في القراءة حفظه تلقائياً، لكن المؤكد أيضاً هو أنه قد ضاق بهذا الترداد
الذي وصل إلى عشرين مرة، وكان آمن للكاتب من دفع القارئ إلى عدم
السأم أن يفعل ذلك باقتصاد شديد، أو يشير إليه فحسب.

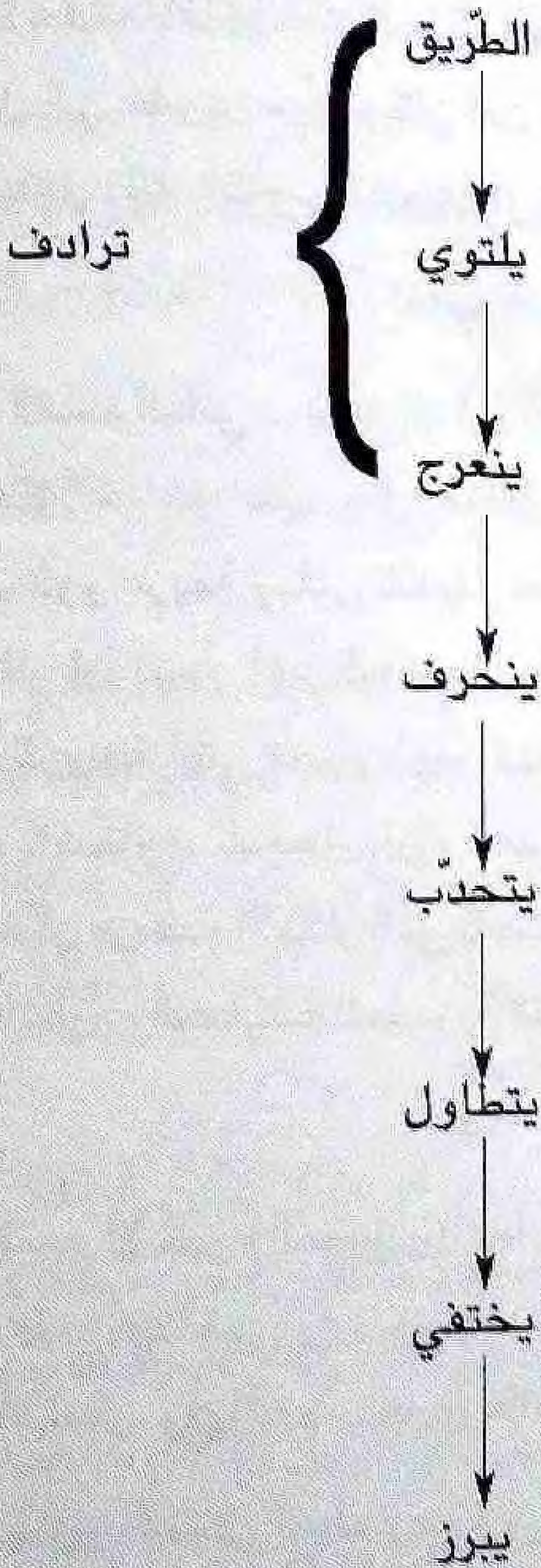
- ب -

أما القسم الثاني : ففيه إشارة ذات أهمية إلى الوالدة التي تظل
متشبثة بكل ما هو تليد بالمتآكل... فالأسلاف أسود ضوار،
والأسلاف ذوو عزيمة وبأس شديد. حتى في الأكل يلتهمون، ما ينيف
على القنطار إن تيسر لهم الحصول عليه! والأسلاف هؤلاء أيضاً لا
يرفضون الزوجة التي تختار لهم، فهم متخلقون رحماء مع العائلة،
أشداء مع الشقاوة، شجعان إزاء العدو... وهذا التكرار فيه سخريّة
وعجب خفيان من هذه الأفكار التي تقصر كل ما هو حسن على الماضي،
متجاهلة التطور والمعاشية العصرية التي لا بد منها!

- ج -

والقسم الأخير (المصادر) لها شبه بالأفعال المضارعة التي
سنذكرها فيما بعد، فهي وإن خرجت عن مقياس الزمن والمكان، فهي
أقوى من الأفعال، ولها نغم سحري خاص تؤدّيه إن ترادفت وتتابعت.
أما تكرار الأفعال المضارعة وفي موطن واحد فمعناه الذبذبات
الاهتزازية التي يحدثها تواليها وتتابعها... ويبدو لي أن الكاتب في هذا
القسم بالذات، تأثر ببوجدرة الذي يحلو له كثيراً أن يلعب هذه اللعبة
الأسلوبية، وكذلك الشأن بالنسبة لنجيب محفوظ. وقد عُرِف تكرار
الأفعال منذ القديم على يد زهير بن أبي سلمى في كثير من شعره.

ونحاول الآن أن نستعرض هذه الأفعال المضارعة بطريقة تبيانية
سريعة. يقول المؤلف واصفاً الطَّرِيق : (ص 7)



المجموع: سبعة أفعال مضارعة.

ولنفرد هذه الجملة بطريقة تأملية حيث تكون قراءتنا على النحو
التالي وكأننا نقرأ برفقة ،

“يلتوي (قف) ينعرج (قف) ينحرف (قف) يتحدث (قف) يتناول
(قف) يختفي (قف) يبرز (قف) ...”

لا مريّة في أننا أحسبنا وكأننا نقرأ برفقة موسيقية، متجاوبة
النغمات والسّحر.

ويقول مجسّدًا الحلم (ص 73)

يتمطّط

يتصلّب يتجذّر

يتحوّل

الحلم يتهاوى

ينتفض

يتنامى تبرعم (أزاهيره)

إذاً، يبدأ هذا الحلم - عن طريق الفعل - يتمطّط وتثاؤب، ثم شيئاً
فشيئاً يكتمل نضجه، ويحقق هدفه. وأدلّ على ذلك من التجذير الذي لا
يتم إلا بعد المقاومة العنيفة المتصلّبة... وفي النهاية : تطلّ البراعم
برؤوسها اليانعة المزهرة ليصل الشدّى والعبير إلى كل مكان، فيغدو
الحلم حقيقة.

وهذا الحلم نفسه يتكرر وصفه بوساطة أفعال المضارعة في ص

88 حيث يقول :

ب - الحلم = يتفصد ← يئن ← يتأوه ← يتقوَّض
يتضاءل ← ينعدم ← يعاوده ← ينكبت ← يتمخَّض
فيتولد (الطَّيف).

إنَّ الحلم هنا على عكس ما هناك... ثمة أزهار وإشراق وظفر، وهنا
يأس وألم وعدم وفناء !

وعن هذا الحلم يقول الروائي (حيدار) تارة أخرى (ص 138) :

ج - الحلم :

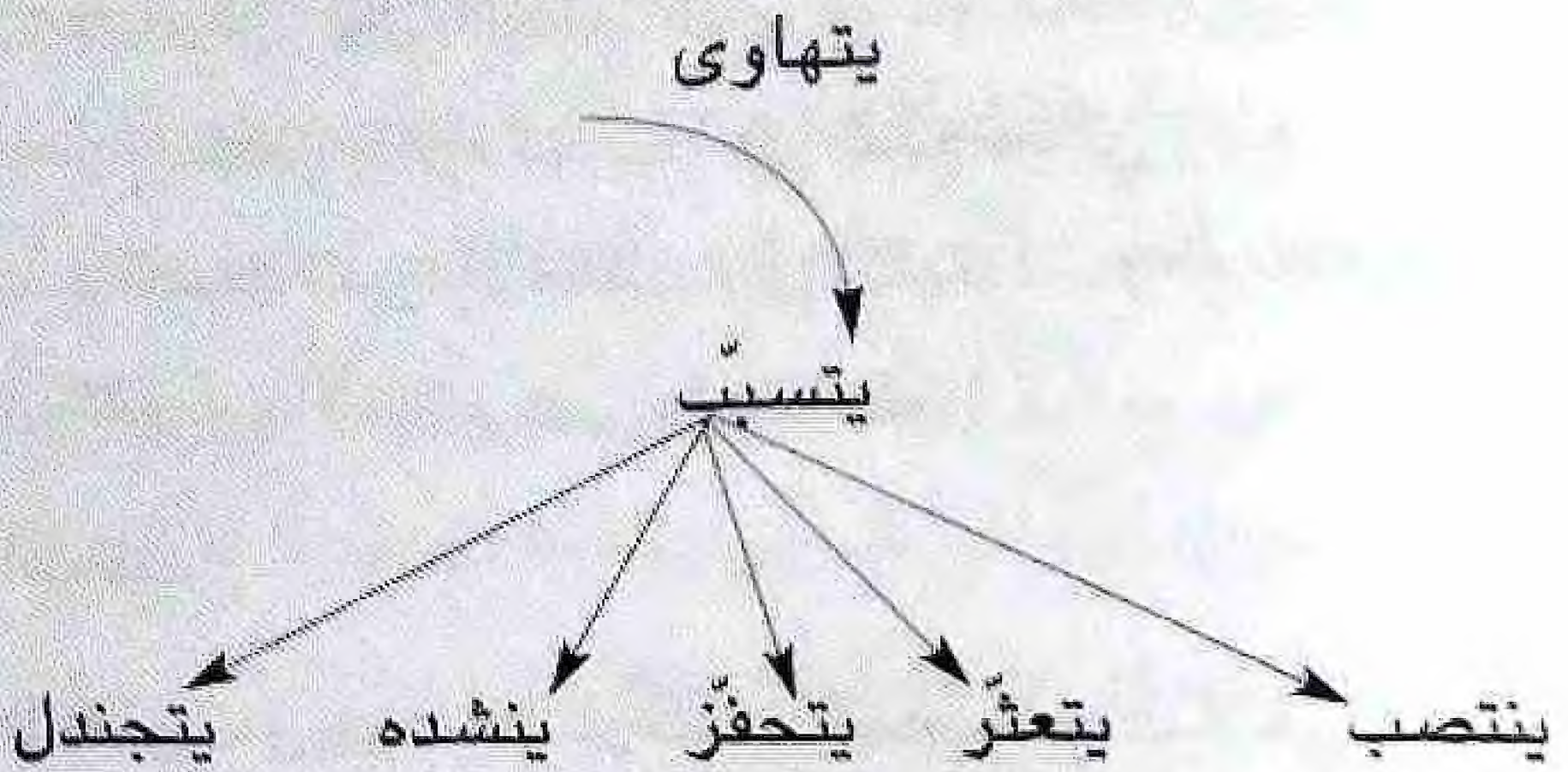
لا يستقرّ (على شكل معين)

يتميع

يلين

يتحوَّصل

يأخذ (صورة نهائية في صلابة الكلس)



فالحلم هنا يختلف عن الحلم في الأقسام الثلاثة السابقة، حيث نُلَفِّي هنا الحلم "يتهاوى" ويظل متأرجحا ما بين القوة والضعف، والسقوط والوقوف، إلى أن "يتجندل"!

وهذا معناه الفناء وتلاشي هدف هذا "الحلم". ويمكن الآن مقارنة ما أراد الحلم وما لم يظفر به أو يتوصل إليه من خلال العملية الرياضية التالية:

أ، ب، ج، د

وتحليل المعادلة يكون:

أ ⊗ ب

ب ⊗ ج

لكن

أ = ج

ب = د

ففي الحالة الأولى تناقض بين كل قسم من أقسام المعادلة، ولكن الحالة الثانية يحصل فيها الالتئام بين القسم والآخر.

ومهما يكن، فإنَّ الحلم الذي هو ذو أجنحة خيالية قد لا تتحقق ولا تحصل، يجعل المرء سابحا في عالم مثالي رائع، وإن كانت هذه الأجنحة لا تصمد كثيرا إذ ما تلبث أن تنفرك !... ومع ذلك، يظل الإنسان متشبهاً بكثير من الأحلام حتى ولم تتحقق !

التعقيد

التعقيد موجود إذا عرفناه بالمصطلح البلاغي الذي يقسمه إلى ضربين :

- تعقيد لفظي (وهو ما يقع فيه الكاتب من هفوات صرفية).
- تعقيد معنوي (وهو ما يحدث من اضطراب في التركيب من حيث التقديم والتأخير وسواهما بدون الاعتماد على الطريقة المتبعة عادة في القواعد. (تراجع الهنات اللغوية).

وعلى أن ننبه بأن القسم الأول من هذه المثالب ليس قائما في رواية المؤلف ولذلك اقتصرنا على تشريح النقطة الثانية، وضرب بعض الأمثلة فيما يتعلق بالتركيب والتعابير ونحوها.

الغرابية أو الألفة

ليس ثمة غرابية في الألفاظ - كما سبقت الإشارة إليه - بل جاءت الألفاظ منسرحة منطلقة، قد أضفى على صعوبتها الوهمية شكلا ساحرا جذابا لم يشعر القارئ - على حد ما أعتقد - بأي تردد في فك معاني الألفاظ.

مهما يكن، فإنَّ هذه الغرابية غير واردة في رواية كهذه، مما يمنحها منزلة خاصة.

ومن هنا، فإنّ هذه النقطة ننزع عنها مصطلح "الغريبة" لتحلّ محلّها الألفة أو المؤانسة. فالكلمات مألوفة شائعة. ومن هذه الكلمات التي لها وضوح وشيوع قوله : (تموجات... العباب... الظما... الحدودب... النابض... العزوف... سحيق الغور... تجذّف سواجها... أخذت غصبا... حدسي... أزيز... على مضض... الوفاض... عقيم....).

كلمات غير مرتّبة اقتطفناها من صفحات الرواية، وهي كلّها تتضافر بأنّ العمل الروائيّ قد بُني بالفاظ ليست شاذّة ولا غريبة عن القارئ، سبق له أن قرأ مثلها أو كتب بها.

كما أنّ العبارات جاءت واضحة المفهوم، سهلة الإدراك... ليس فيها ما يجعل القارئ يقف ذاهلا حائرا سادرا ليبحث عما يسعفه به المعجم اللغويّ.

وأعتبر هذا الوضوح أو الألفة حمدة تُسجّل للكاتب، وتشجّع القارئ على أن يقبل بنهم على قراءة أعمال (حيدار) الأدبية.

المعاني المعجمية

مما لا شكّ فيه، أنّ للأديب معاني معجمية تعتمد على خلفيّة الثقافية المكتسبة، وقراءاته السابقة، وهذا من شأنه أن يجعل هذه المعاني المعجمية تطفئ على المعاني الأخرى التي ترد في عمله، والتي يولّدها بواسطة إبداعه وتوفيقه فيما يروم التعبير عنه... ونحن نعتقد أنّ الروائيّ لا يظلّ رهين حبس المعاجم، بل له أن يتوسّع لينحت كلمات، ويبتكر عبارات، فما حظّ (حيدار) من ذلك كلّهُ؟

إنّ الكاتب بمختصر العبارة قد أفاد من تراكماته الثقافية، ولاسيّما في طريق الوصف، حيث ارتقى فيه إلى مصافّ الكتاب العالميين الذين اشتهروا بهذه الميزة من أمثال (جيرار خايل جيران)

و(مكسيم جوركي) و(نجيب محفوظ) و(هيمنجواي) و(أيوب ذي
الذون) وغيرهم⁽¹⁾.

وفي بعض الأحيان، كان يندس جمال العبارة، ويجري وراء
الإيقاع الرائع لإنشاء جملة روائية، مضحياً بالتركيب المتواصل أو
المعاني المشترطة في المعاجم كقوله: "كم هو سريع الزمن في تغيير
أحوال الفرد"⁽²⁾.

على أن "مبالغته في البحث عما هو جميل أوقعه أحياناً في
إشكالية عكسية كقوله: "وشاة تفتح الطريق"⁽³⁾.

(1) انظر روايته المذكورة ص ص: 74، 75، 101، 187، 190، 197، 238 - المؤسسة الوطنية
للكتاب ط 3 سنة 1976.

(2) عن أي أن دراسة مستقلة للوصف أو الصورة في "الأنفاس الأخيرة" يمكن أن تكون
ذات قيمة جمالية وفنية.

(3) ص 20.

ملحق لشخصيات الرواية (مرتبة على الحروف الأبجدية)

1 - آمال:

8, 11, 16, 20, 56, 58, 68, 70, 74, 76, 87, 90, 91, 97, 98, 103, 106,
110, 117, 118, 120, 121, 122, 135, 136, 140, 142, 144, 145, 146,
147, 158, 159, 162.

2 - بشير:

21, 52.

3 - حليم:

12, 15, 21, 24, 32, 35, 37, 46, 49, 53, 55, 61, 70, 72, 77, 79, 80, 82,
83, 84, 85, 88, 94, 103, 106, 114, 116, 121, 125, 127, 128, 130, 133,
137, 138, 139, 140, 142, 143, 145, 146, 147, 150, 157.

4 - حليلة:

87

5 - خديجة:

56, 59, 63, 72, 77, 78, 89, 90, 99, 100, 101, 103, 106, 114, 115, 134,
137, 138, 154, 157.

6 - خليفة:

11, 12, 16, 20, 21, 22, 63, 67, 68, 114, 116, 117, 120, 121, 123, 124,
133, 147, 149, 152, 154, 156, 160, 162.

7 - رحمة:

52, 112.

8 - زهراء :

.113 , 112 , 87 , 54 , 52

9 - سعيد :

.76 , 74 , 72 , 66 , 64 , 60 , 59 , 54 , 53 , 50 , 49 , 48 , 47 , 46 , 45 , 44 , 31 , 12

.139 , 138 , 132 , 110 , 106 , 105 , 104 , 98 , 96 , 93 , 87 , 82 , 80 , 79 , 78

.160 , 158 , 154 , 153 , 140

10 - شعبان :

37 - 43

11 - مراد :

.114 , 96 , 95 , 94 , 80 , 74

12 - مريم :

.136 , 134 , 116 , 109 , 69 , 41 , 38 , 35 , 30 , 22 , 15

13 - مسعودة :

.49 , 48 , 46 , 44 , 41 , 38 , 36 , 32 , 31 , 30 , 29 , 25 , 24 , 23 , 16 , 15 , 13 , 12

.162 , 112 , 109 , 93 , 87 , 76 , 56 , 53

14 - مالك :

.19 , 14

15 - نعيمة :

.158 , 137 , 136 , 133 , 132 , 130 , 128 , 115 , 104 , 103

16 - عامر :

.161 , 160 , 123 , 111 , 102 , 92 , 79 , 78 , 73

17 - الغوثي :

.161 , 160 , 149 , 120 , 119 , 114 , 112 , 90 , 86 , 84 , 83 , 82 , 81

التَّجَاوُزَاتُ وَالْهَوَسُ الْجِنْسِيُّ
فِي رِوَايَةِ "لَيْلِيَّاتِ امْرَأَةِ أَرْق"

"ليليات امرأة أرق" (1)

من مدة ليست بالقليلة، وبالضبط، منذ صدور أول رواية عربية للكاتب الجزائري (رشيد بوجدره) التي هي "التفكك" وقراؤه يتكاثرون في العالم العربي عامة، وفي الجزائر خاصة. وكنا نتوقع أن تأتي روايات أدبنا بما ينسينا الكتابات السابقة عليه، ولكننا أصبنا بصدمة عنيفة ونحن نقرأ روايته الأولى! ... جاءتنا تتأبط من الجراءة أو التجرؤ أو هما معا ما لم يتوقعه أحد... لم تكن هذه الجراءة بطبيعة الحال أدبية إذ كنا نعتز بها لو حصلت، ولكنها جراءة في السقوط الأخلاقي، والهوس الجنسي، بدعوى أن الجنس جزء من حياة الإنسان. ومع إيماننا النسبي بهذه المقولة الشائعة، فإننا لا نريد لأدب أن يكون هو السباق إلى التفهق بإنسان القرن الواحد العشرين إلى نحو 3200 ق.م، حين كان ما يبرح طريد وحوش الغابة، وضحية جهله وأميته وانحداره، ومع ذلك لم تثبت لنا النقوش القديمة أن هذا الإنسان كان يخلع عن نفسه رداء الحياء، أو يتعرى من قميص الحشمة.

ما يميز عصرنا هو الثقافة، وبلوغ أوج الحضارة، والوصول إلى القمر، وإزعاج الكواكب العلّية... وأيضاً يخيل إلينا أنه يمتاز بكثير من التنكر لمبادئ بيئتنا، وروح ديننا، وتقاليد مجتمعنا.

أجل... إن الأديب وهو يكتب، لا يمكن له أن يكون واعظاً ولا فقيهاً دينياً، ومع ذلك فمن الورع العقلي والسخف الفكري أن يعبر عما يريد بطريقة مفضوحة مكشوفة ممسوخة مسلوخة، وحتى الفقهاء تؤثر عنهم المقولة الشائعة: "ما بعد التوضيحات إلا المفضحات"! ... فلم لا

(1) رواية لرشيد بوجدره - م. و. ك. الجزائر 1985 م

نحتري إذاً في الأدب بطرف الإيماءة، ونكتفي في تشريحنا للمجتمع
بهامش الإشارة؟ ... هل يشعر الكاتب بتعالٍ على المجتمع وعلى القارئ
الذي يقرأ له؟ ... معتقداً أن القارئ لا يفهم بالكنايات ولا بالاستعارات،
ولا بالصُّور الأدبية والبيانية المختلفة؟ ... ولا بالرموز الوامضة ... أم أنه
يفخر بنفسه وبشجاعته ليقول في أعماله الأدبية ما لم يخطر ببال أحد
قبله، وقد لا يقول أحد بعده؟ ... أم أنه يحسّ بنفاد وقود أفكاره، وفناء
خزّان مخيلته، فيختار لها قالباً شكلياً ملوّن الصور، مبهرج المضمون،
مشكّل الألواح بغية إثارة القارئ وجذبه إليه بطريقة رخيصة سخيفة؟ ...
أسئلة كثيرة يلقيها المرء على نفسه وهو يتصفح بعض الأعمال الأدبية
التي من هذا الصنف.

ولست هنا في حاجة إلى تتبع كلّ الأعمال الأدبية التي أراد لها
أصحابها أن تتكلّم جنساً وتنطق أنثى أو ذكراً، وإنما أروم أن أقف عند
عمل واحد للكاتب (رشيد بوجدرة) الذي - كما أشرت آنفاً - صَفَّقنا له
مطلوفاً يوم أن هجر الوادي وارتمى في بحر لجى على حدّ تعبيره،
وابتهجنا لتحوُّكه عن "الضرة" إلى الحرة كما وصف ذلك العلامة
الإبراهيمي! ... وبكثير من الفضول وبدافع الإعجاب والتقدير، قرأنا
روايته الأولى بالعربية، لكنّ المفاجأة أذهلتني شخصياً وأنا أقلب
الصفحات الأولى، ويعود سبب هذا الذهول إلى ما ألفيناه فيها من
كلمات أرباً بنفسى عن أن أتكلّم بها، وأتصور أنني لا أذكرها ولو كنت
في وحدتي خالياً داخل غابة نائية عن الإنسان ... لا أشكّ في هذا المجال
بأن كثيراً من الأولياء لا تطاوعهم أنفسهم ليبتاعوا رواية من هذا القبيل،
مليئة بالعبارات العارية من ثوب الحياء، ثم يذروها في مكتباتهم ليطلع
عليها من بعدهم أبناءهم وبناتهم! إن مجتمعنا ليس في عوز إلى من
يعلمه كيف تنطق أدوات "الزنا" ولا هو في رغبة إلى من يطلعه على ما
تخبّه جدران "المواخير" بل هو في أشد الحاجة إلى من يوضح له

الوسيلة التي بها يهتد هذه الظاهرة الشاذة، ويقضي على هذه التصرفات
العليلة التي تسمى إليه ...

سيقول قائل : ولكن الأديب ليس والياً ولا شيخ بلدي، ليس بيده
التنفيد، ولا له كلمة مسموعة، ولذلك فهو لا يملك إلا أن يفضح هذا المجتمع،
يشرح بكل معانيه، يجمع خيوطه الواهية الواهنة ويحدث السموم التي
تنخره، والداء الذي ينهك جسمه، وعلى المجتمع أن يداوى ويعالج ! ... أو
يقول آخر: إنما نحن مطالبون بنقد الجانب الفني أي الوعاء، فإذا كان هذا
الوعاء بطورياً جذاباً فلا يهمنا ما يحويه... وهذا التفسير لا يقول به عاقل،
لأننا لو جاربنا هذا بهذا الافتراض، فإن الجوهر يفقد قيمته، ويصبح الشكل
هو المنشود والمأمول، والمحتوى يلقي به إلى حيث شئنا.

إيماناً منا إذاً، بأن الشكل يتمم المضمون والعكس - على الرغم من
أنف الشكلايين - وبناءً على أن النقد الحق هو الذي لا يكون فضفاضاً
شاملاً زاعماً أنه قادر على احتواء كل ما في العمل الأدبي، فإننا سنقصر
القول على جانب الجنس في رواية واحدة هي رواية (ليليات امرأة أرق).
وجانب الانحراف الأخلاقي من غير أن نتهم الكاتب أو نزن به الظنون، وإنما
قد انطلقنا من هذه الدراسة عن اقتناع عميق، بأن كل عمل أدبي ينتجه
صاحبه ناقصاً ويكمله القارئ بما يبديه من آراء، أو يفرزه من خطوط تثري
هذا العمل وتنميّه، أو ترشد صاحبه وتنير له السبيل. وكم يسعدني أن يشير
رأيي هذا نقاشاً أو معارضة أو حواراً، فنحن جميعاً لا نسعى إلا إلى شيء
واحد، ولا نغرض إلا إلى هدف واحد: خدمة الأدب والفكر حتى يعلو بين
الأمم شأنه، ويبزغ في الأفق نجمه !

تحتوي رواية "ليليات امرأة أرق" على ليال ست، وهذه الليالي
الست هي التي تكون العمل الأدبي هذا ولا أقول فصولها، لأن الليلة
الأخيرة مثلاً لا تحتوي على أكثر من صفحة واحدة !

وأولى ملاحظة تسترعي الانتباه، هي أن العنوان جذاب - ما في ذلك شك - .

وثانيتها أن "الليالي" أو "لياليات امرأة" حين تتصفح فحواها لا نخرج إلا بنتيجة واحدة، وهي أن الأفكار مستوردة من شريط "فيديو" أجنبي، ولكنه عرض في الجزائر بريشة أو بعدسة (بوجدره).

ثالث ملاحظة هي أن قارئ الرواية يشعر بتقزز وهو يتابع سطورها ثم لا يملك أن يتساءل: (هل هذه الرواية فضح وتعرية لجسد المرأة وتصرفاتها السرية في خلوتها؟ أم هي إدانة للرجل الذي يخضع لهذه المرأة ويقع في خطيئتها ولكنه يعجز عن الارتقاء بها إلى جنونها الجنسي ولا يبلغ بها الذروة التي تنشدها؟ أم هي انتقام المرأة من الرجل: هذا الصراع الأزلي؟ أو... هي انتقام المرأة من المجتمع كله عن طريق وظيفتها؟ ...).

أسئلة لسنا مطالبين بالإجابة عنها والتفصيل في أسبابها ومسبباتها، وإنما ألقيناها لتكون جزءاً من هذه الدراسة... وواضح أن أدبنا الجزائري في أمس الحاجة إلى رواية تخدم المجتمع، وتزرع الوثام والألفة بين الجنسيين. ولندع ذلك إلى غير هذا المقام لننتقل إلى الرواية فتتصفح سطورها لنجد فكرتها الإجمالية تدور حول امرأة طيبة، يبلغ بها اليأس مداه، فتقرر الانتحار، ولكنها وهي تدون ليالياتها تجد فيها عزاء وسلوى، وتظل متشبثة بالحياة نكلة في الرجل!

ومن خلال هذه "اللياليات" يشعر القارئ بحقد مكين يغلي به صدر هذه المرأة ضد الرجل، وكأن القضية مجرد فرس رهان، أيهما يفوز بالحبلة في الآخر؟.

ورواية ليليات امرأة أرقّ يمكن أن تصنّف في خانة روايات السيرة الداعية (الأوتوبوغرافية AUTOPOGRAPHIE) ورواية الأطروحة معاً. وعلى الرغم من تعدّد التعاريف لرواية الأطروحة، فإننا نجتزئ بتعريفين لها فقط...

يستهدف الأول الواقع المعيش، لا الواقع الذي يجب أن يُعاش واستلهام الموجود لا الذي يجب أن يوجد⁽¹⁾.

بينما يذهب التعريف الآخر لها إلى أنها رواية غريبة ودعائية، لأنها تنحو إلى إثارة الانفعالات، مما يحول بينها وبين خطوتها بشكل ثابت، الشيء الذي يضطرّ معه الروائي والفنان عموماً إلى تحاشيها، تجنباً للمزلق والمتاهات التي يصبح دور الروائي فيها مجرد ناطق رسمي باسم عقيدة أو اتجاه، يخاطر من خلاله بالسقوط في المباشرة والسطحية⁽²⁾.

انطلاقاً من هذا المفهوم، فإن الكاتب كان يهدف إلى إبراز اتجاه يتجلّى في عداوة المرأة للرجل، والعكس ! .. عداوة الذئب والنّعاج الأبدية ! ... وحتى لا ننتيه في حقل هذه الدراسة نقترح أن يتناول هذا البحث الخطوط الآتية :

أ - التجاوزات اللفظية.

ب - التّجاوزات الانحرافية

ج - الإلحاح والتكرار.

د - الإباحية.

هـ - الأحكام المهزوزة.

و - التعليق الأخير.

ز - الخاتمة.

(1) مجلة الأقلام: العددان: 11، 12 ص 60.

(2) المرجع نفسه ص 57.

أ - التّجاوزات اللفظيّة :

من خلال هذه التّحديدات العموديّة التي اقترحناها وقصرناها على جملة من العناوين المحتشمة تجنباً للقليل والقال، وكثرة السّؤال، نخلص إلى أنّ التّجاوزات اللفظيّة كانت كثيرة، ولسنا بملومين إذا لم نُحصها كلّها عدّاً، وإنما سنقصر القول على بعضها تحاشياً للتطويل، وإرباءً بأنفسنا عن تعداد كلمات ممسوخات مسلوخات، مكشوطات من جلد الحياء، معرّاة من رداء العفاف. وهذه الألفاظ سنعرضها أفقياً من غير تصاعد رياضيّ سائلين القارئ أن يعفو عن اختيارنا لها، فقصدنا واضح وهو أن نشجّب مثل هذه الألفاظ، آمليّن ألا نرى لمثلها وجوداً في أعمال أدبائنا مستقبلاً؛

1 - "ضمّدت فرجي الصغير كما يضمّد الجرح إذا نزف برفادة طويلة، أدرتها حول عانتي ألف مرة ومرة" ص 5.

فمثل هذه العبارة لا يريد بها الكاتب الإشارة - في نظري - وإن رمى إلى ذلك، لأنّها عبارة تثير التقزّر والنّفور والتقيؤ.

2 - "هو ذا دمي الحيض يترشح منسكباً تاركاً فقاعات مفرقة زبدية، تتفرقع على فتحات قنوات صرف المياه المبعثرة على سطح الفناء" - ص 11.

لماذا كلّ هذه التوضيحات للعادة الشهرية أو الدّورة العادية؟ ولماذا الإلحاح على هذا الوصف للخفايا التي لسنا بحاجة إلى أن نبيّن عنها؟

3 - "هذا الشقّ من فخذي فلکم أريد بتره، فأقتل الشهوة في" - ص 6.

كلمات جنسية صارخة، وألفاظ ساخنة تعريّ كلّ محاسن المرأة ولا تسلّط "الكاميرا" إلا على الذي قاله الكاتب، مع أنّ ثمة مهام أخرى لهذا المخلوق غير الذي ذكره... إنّه يريد أن يقول إنّ المرأة لا تفكير لها

ولا عمل إلا في ما يؤرقها، ولها هدف تجاوز كل الأهداف... إنه البحث عن الرجل، حتى لكانها حيوان هائج لا يصدّه ضمير، ولا يردع شبقه خوف أو حياء.

4 - "ورغم ما في الرجال من تصرفات غريبة، ومن جبن، فقد تساورني الشهوة المفترسة الملتهمّة الملتهمّة من حين إلى آخر - ص 16.

تبدو هذه المرأة، إذاً، كما لو كانت بلا أخلاق، وبلا عقل، وبلا منطق... إنها أتانٌ هائجة أبصرت حماراً فهي تحت الخطى إليه، تقصر المسافات من غير وعي قائلة له: "هيت لك".

وكنا نود أن ينهج الكاتب طريقة الكبح لجماح هذه المرأة، فيتدخل عقلها أو دينها أو تربيتها أو حياؤها، ولكن كل أولئك يغيب لتحضر فكرة أخرى جنسية:

5 - "أصب على فرجي ماء مثلجاً" - ص 16.

طريقة غريبة!!

و حين تحدثنا المرأة عن الرجل نشعر بالعداوة القاتلة القائمة بين الجنسيتين، تقول:

6 - "والرجل الذي عشقته فض بكارتي وقال السلام عليكم... المرأة التي فقدت عذريتها قبل الزواج ليست شريفة، قلت طبعاً بالأحرى هي..." - ص 17.

هل هذا من الأدب؟... استعمال الكلمات السوقية المبتذلة للتعبير عن امرأة صارت بغير ما ولدت به؟... ثمة مجموعة من الألفاظ التي تعرض هذه الصفة، ولا سيما أن الكاتب (بوجدره) يملك قاموساً لغوياً مقبولاً. ثم أين التعليم التي تعلّمته هذه الطليبة؟... وبما أنها طبيبة، فليس من السهل ولا من اليسر أن تسقط في أول عشرة... إنما نزع أنها

قد تسالحت بمختلف المعاول الفكرية والنفسية والأخلاقية التي تدقّ عنق أيّ واحد يحاول الدّلف منها، فإن لم تفعل، وسقطت في الهوة، تكون هي التي ساهمت في الحفر بمعاولها هذه، ومن ثم تلج إليها وهي مطمئنة البال، مرتاحة اللب. لا تنحي باللائمة على أحد، ولا تحمل مسؤولية لذتها الذاتية الرجل، فعليها يقع الشّطر الثاني من الإثم الذي أوقعت نفسها فيه ! ... ولاسيما أنّ الكاتب لم يشر إلى شذوذها ولو إشارة عابرة على أنّه كان بالقوة!... إذ لو لمّح إلى أنها رضخت تحت التهديد أو الإرغام، لكانت هذه الثّورة المصطنعة محتملة، أما أن يتمّ كلّ شيء بالإغراء وبالرضى مع سبق الإصرار - كما يُطلق عليه في القانون - ثم يحدث ما يحدث، فإنّ ذلك ما لم يقل به عاقل ! .

7 - ص 50-60.

قد تعمّدنا حذف الكلمات والعبارات التي من المفروض أن تكون موجودة بين المزدوجين، لأننا نربأ بأنفسنا عن نقلها إلى القارئ الكريم، أو تسجيلها في هذه الصفّحات، وإنما نجتزئ بقول بطلة الرواية :

8 - ... حطمت عجرة الذكر المتذكّر - ص 60.

لقد ذكرتني هذه العبارة بأسطورة ألف ليلة، في حكاية (الزّنجي والملكة) ... كيف حطّمته وما برهانها على ذلك ؟ ثم إنّ مثل هذا التصرف يفتح المجال فسيحاً والفضاء رحباً لكل واحدة تخطئ، ثم تقول ما قالت الأرق : حطمت عجرة الذكر!... ومتى كانت البيضة تهشم الحديد ؟ ...

9 - الثّغرة. الثّغرة ..

تكرار وتوكيد لكلمتين نابيتين وقحتين كان يمكن الاستغناء عنهما، أو تعويضهما بما هو أقوى وأقرب إلى الإيحاء. إنّ التصريح حتى هذه الدّرجة ليس موجوداً إلّا لدى فئة خاصّة في المجتمع، أو مع الأطفال والمجانين والحمقى. وإلّا، فهل نحن في أدنى حاجة إلى هذه الكلمة السّوقية ؟

أما من حيث صحتها ومدى تلاؤمها فلا داعي إلى توضيح هذه السقطة الفنية، لأن السامع أو القارئ لا يشعر بغير توجه نظر الرجل في الجرائر نحو ما يقول الكاتب، ولا عمل له يذكر غير هذا ولو كان الأمر كذلك لا ستحال التعايش بين الجنسين، ولباتت العشرة محرمة... إن للرجل عملاً آخر، وللمرأة وظيفة أخرى غير هذه الضيقة التي تقصر الحوار بين الذكر والأنثى على سم الخياط !...

10 - صممت عن الكلام..... - ص 112.

11 - قبضت دون تردد..... - ص 112.

12 - تفرقت..... - ص 112.

13 - تلمست..... - ص 112.

جمل أربع تسيل وقاحة وتصرخ شذوذاً حتى إن المرء ليتساءل مع نفسه : هل مثل هذه الأشياء السرية لاصقة بكل امرأة ؟ ... هل أن هذه الطبية - بحجم ثقافتها الجنسية - كانت تقدم عليها لتعوضها عن الحرمان من الرجال ؟ ... ثم هل أن كل امرأة لا يتحقق لها ما تلتذ به الحلازن تأتي هذا الشيء إلا ؟ ... لم كل هذا ؟ ... وكان من الأيسر للكاتب أن يستعيز عن كل ذلك بالدعوة إلى الزواج، أو التسريل بالحياة، ولا أقول الإيمان لأن بعض الناس تقلقهم هذه الكلمة وتقض مضاجعهم، وتكهرب أعصابهم !

ب - التجاوزات الانحرافية :

حتى لا أستعمل كلمة أضخم، أطلق على بعض التصرفات الأسلوبية التي كان الكاتب فيها قد أباح للبطل أن يتصرف خارج حدود اللياقة بعيداً عن المنطق الذي يقضيه فكرها وتفكيرها معاً. إذ - على ما نزع - هناك مواقف لا نحسب أن المرأة تراها بهذه العين التي كانت الأرق تراها بها. وسأتبع في ذلك التشرّيح الأفقي كما فعلت في النقطة فوق، تقول البطل :

١ - "والآن لقد أسقطت القناع عن وجه المرحوم أبي. وفجأة يظهر لي عنكبوتاً متبهرجاً، متبجحاً. وفي حركة عصبية دؤوبة مستمراً لا هدف له سوى التجليب بالتمظهر... وفهمت للحال أنه جبان" - ص 7.

هذه هي ثورة الفتاة ضد أبيها، بل ضد شبح أبيها الفقيد، خيال أبيها. نبزته بلقب، سمته "عنكبوتاً" أهذا ما كان ينتظر منها أبوها؟ هي المثقفة التي تعلّمت حتى صارت طبيبة، ثم كان أول من بدأت به لتتنكر له هو أبوها؟ ... ثم إن كان أبوها "عنكبوتاً" فهي "رثيلاء" لأنها ابنته!... ونلاحظ صفة أخرى لا تليق بمن نحبّ أو ننتمي إليهم على الأقلّ صفة "متبجحاً" ما معنى هذا التبجح؟ ولماذا كان الأب على هذه الصورة؟ ... وهو "متبجح" و"جبان" و"عنكبوت" و"عصبي" هل كان من وراء كل هذا ما يدعو إلى ذلك؟... لم يوضح الكاتب شيئاً، وإنما أتى بشخصية الأب جاهزة ووصفها على لسان بطلته كما اشتهى وابتغى... أجل، نحن نعلم أن هذه البطلة (ثائرة) ولكن ثورتها خالية من كل معنى، من القيم، من الهدف... هي وتود أن تحيا، وتدوم أن تقوض بناء الآخرين وتدفن بناء الآخرين لتبني بيتها كما تشاء، وحيث تشاء، ومتى تشاء، وهذا من التفكير الخيالي أو الوجودي الذي يستحيل تحقيقه.

ثم تقول عن السيجارة وهي بين شفتي الرجل :

2 - "إنما تقوم مقام القضيب، وإن دلّ هذا على شيء، فعلى نزعته تخنّية عند الرجال قاطبة" - ص 8.

ما أسخف هذه الفكرة ! "الرجال قاطبة"... الرجال المدخنون فيهم خنوثة، والمدخنات؟ ... هذا ما لم يزعمه حتى غلاة "النفسانيين" إنها وحدها بطلة الرواية تحلم دائماً بما يؤرقها ويدخل السرور على نفسها، واللذة المؤقتة غير الموقوتة إلى شخصها، ولا سيما حين تتصور حتى السيجارة شيئاً آخر... ولكن هذه التهمة للبطلة لا تكفي، فقد تكون تصوّرت الأقلام وعيدان المكانس، وهوائيات الفضائيات و...

8 - حبر يجف بسرعة فائقة مثل دم تلك الفتاة التي مازلت أذكرها وقد أثارت فضيحة كبرى ليلة عرسها. لقد انتحرت بعد أن شرح العريس أنوثتها بهمجية ليس من بعدها، اضطررت (كذا) إلى تخطيط فرجها بأكثر من عشرين غرزة (!!) - ص 37.

لا أقف طويلاً إزاء هذه العبارة، وحسبي الإشارة إلى أن فيها مبالغة قصوى تصور الرجل حيواناً مفترساً ينهش اللحم، وينخر العظم، والمرأة مجرد (غزالة) وديعة، أو (أرنبة) ضعيفة، أو (دجاجة) ينفش ريشها ويشج رأسها وهي ذاهلة سائرة... إننا لا نريد أن نخوض في هذه القضايا لأنها من البديهيات التي يعرفها الخاص والعام. ثم ما معنى "عشرين غرزة"؟ ... هل هذا مقبول منطقياً وعقلياً و(واقعياً) وحتى فيزيولوجياً؟

ثم تحدثت الرواية عن الرجال وهم في موقف العجب حين رأوا امرأة شابة طيبة (ص 58) لماذا كل هذا التهويل؟... أو حدث هذا في القرن الثاني الميلادي أم في القرن العشرين؟... من من الخلائق يرى دخول المرأة عالم الطب والمحاماة والأستاذية والوظائف عموماً عجباً؟ إن هذا التصوير المطلق أو "الاتهام" غير موفق... فلرجال بنات وأخوات وزوجات، وهم يشاهدون مذيوعات التلفزيون ويسمعونهن في الإذاعة، ويلاحظونهن شرطيات في الطريق، وبائعات في الدكاكين، ومحاميات في المحاكم، ومسافرات في البر والبحر والجو... فالمشكلة إذاً مشكلة الأرقى وليست مشكلة الذين يعالجون عندها... ولقد تعلم أن المرأة اقتحمت عالم الطب في الجزائر منذ قرابة نصف القرن أو يزيد، فلم ينكر الناس عليها ذلك في القرن العشرين؟

ثم تقول بطللة الرواية :

4 - حملت الدنيا ووضعتها بين أيدافي، وإذا غريزتهم التناسلية تشتعل، ويريقهم في أفواههم الصائغة يشج أشعلت سيجارة عمداً أشعلتها عند مدخل العيادة لتلفينهم درساً... - ص 58.

لقد وقع الكاتب في منزلقات فكرية لو تنبّه لها لما سجلها، من ذلك أنه جعل المرأة تعرض بضاعتها تمهيداً لبيعها أو إهدائها. ثم إنها تفخر بسيجارتها فهي تدخن لتلقنهم درساً... إن التحدي لا يكون بهذا السقوط، والوصول إلى الهدف لا يتم عن طريق تلطيخ النفس وإباحة الجسد، وإتيان أعمال الرجال كالتدخين... ولو كانت هذه المرأة مثلاً بائعة أو نادلة مقهى، لجاز أن نضيف إليها هذه الصفة، ولكنها طبيبة والطب يحارب التدخين.. ثم التدخين في العيادة؟... إنها تداوي وتمرض أم توبئ وتجرثم؟! ..

5 - أصبح يشكو من عقد الحلزون..... يا لتفاهة الرجال!

...أطفال اختصاصيون في النزوات والتقلبات - ص 88 - 89.

يبدو من قراءتنا للعبارة المثبتة والعبارة المحذوفة أن العقدة ملتصقة ببطلة الرواية لا بالرجل أو بالرجال... وإلا، متى كان الإنسان يشبه بالحشرات في مثل هذه الأمور؟ ... إن للإنسان تفردّه وخصوصيته، سواء أكان ذكراً أم أنثى. وما نحسب أن ما خلق الله في الإنسان خلقه في الحيوان. وإلا لتحوّل جنس البشر ليمشي على بطنه أو على أربع، ويتصدّر القرد والحلزون والخنزير والثعبان مجالسنا، ويدخلوا عالم كتابتنا، ويكونوا وحي إلهامنا وضرب أمثالنا... ثم ما هذه الوقاحة التي ترتدي برّدها الآرق؟ ... أهي التي عقدت صاحبها أم هو الذي أهدر ماء وجهها وسفّه وجودها نفسه؟... أيهما أحقّ بالرثاء والشفقة: هي أم هو؟ ...

ثم تنتقل الرواية لتصف لنا علاقة الطبيبة بفأرة لها حيث تحبّوها بحنان دافق، وتحذب عليها في رعاية لا تتصور، وهي لا تتردد في أن تضعها بين شدييها لتشعر بعد ذلك بلذّة تكاد تصير شبقاً لتصل إلى التصريح بأن:

6 - "فَرُّوْ الفأرة البيضاء أَلِين من بشرة أي رَجُل" - ص 105.

لو لم يكن الكاتب قد أدرك من العمر ما أدرك لقلنا إنه شاب غرير في هذا الميدان، ومع ذلك فحسب علمنا أن سر الحب بين الجنسين يكمن في الاختلاف الجوهرى، والميلان العفوي كلاهما نحو الآخر بما لا يوجد لديه، فاللطافة مقصورة على الأنثى، والخشونة الطبيعية للرجل...

7 - "....." ص 112 - 113.

في هاتين الصفحتين من التجاوزات والمبالغات في التصريح والتوضيح والتفصيل ما يمكن أن يفهمه حتى طفل في السنة الرابعة الابتدائية، فأى أدب هذا، وأى فن حين يسف إلى هذا الحضيض التدهور الأخلاقي ويعلم الآخرين كيف ينحرفون ويشذون. وماذا يقول النقاد بعدما يقرؤون هذا وهم الذين اتهموا (المنفلوطي) بأنه يفسد عقول الشباب؟ فأين يصل ما كتبه (المنفلوطي) إلى هذا التعسف والتفسخ والتوسخ؟

ج - الإلحاح والتكرار :

مزية التكرار لا تخفى على أحد إذا ما استغللت على حقيقتها، ولم يكن التكرار من أجل التكرار فحسب، إن كان يزيد الإفصاح لما كان من اللائق أن يُجتزأ بالإلحاح إليه فقط. ومن التكرارات التي أفسدت عمل (بوجدرة) إلحاحه على تكرار كلمة (الحيض)، عضو المرأة، وعضو الرجل وما عطف عليهما مرارا عديدة يشعر القارئ معها أن الكاتب يتلذذ بأحدهما أو بكليهما.

وقد أشرنا من قبل إلى أن رواية الأطروحة تميل إلى هذا النوع من التكرار الدائب، كما أن الكاتب قد استعار مترادفات ومعطوفات من

القواميس ثم وضعها لتجيء متتابعة كقوله : "مدلي رجل مسن لسانه مداً شقيقاً مخدياً. لسان منجل. مبرغل. محبب. صائم. مبقع" - ص 94.

د- الإباحية :

دأب الكتاب والنقاد عموماً على ألا يمسوا العقيدة حتى لا يضلوا في متاهات هم في غنى عنها، ولكن الأديب (بوجدة) له من الجرأة ما جعله يتحدث في قضايا دينية بكل حرية وكأنه أجنبي عن هذا الدين أو لا دين له.

وأحب أن أنبه بأنه كان في وسعنا بل كان بوجدنا ألا نتعرض إلى مثل هذه القضايا، ولا نتطرق إلى هذه النقطة التي لها علاقة بالدين، لو لا أن صاحب الرواية هو الذي أقحم نفسه في هذه الإشكالية.

وفي نظرنا، فإن الأدب يجب أن يظل أدباً لا يتجاوز حدود الأدب، ولا يستغل أصحابه لنشر مبادئهم المغلوطة، فإن أبواً إلا أن يفعلوا، فليكن أدباً إصلاحياً على الأقل.. وهذه الملاحظة دفعنا إليها ما أثاره الكاتب من زوابع حول نفسه وهو يقحم هذه الشخصية الورقية الأنثوية في قضايا دينية ما نخال أنها لو كانت شخصية حقيقية تأتينا أو نتجراً على التفوه بها. وفيما يلي بعض الأمثلة على ذلك :

1 - تذكرني هذه الخواطر حول تصرفات الحلازن الجنسية، عشيقتي الأول - ص 48.

إن "الآرق" لم تتعلم شيئاً من الطب - على ما يبدو - غير العناية القصوى بكل ما هو جنسي، إنها لم تع إلا مادة (ج.ن.س) كلما سمعت أحد الحروف الثلاثة اهتزت أردافها وارتعشت نهودها واحمض ثغرها أو "تخرس" - على حد تعبيرها - إن مثل هذه الطموحات إلى أن يفعل بها ما يفعله الحلازون، شيء شاذ ما في ذلك شك..

فإذا ما تجاوزنا هذه العبارة إلى ما له التصاق بالعقيدة والإيديولوجية معا ألفيناها مبعوثين بشكل واضح، تقول "الأرق" . . .

2 - "صوت المؤذن ينقض كالصاعقة، فجأة فارتي البيضاء - يسمينة - تنتفض دُعراً في قفصها... لقد أزعجها صوت المؤذن الصادر من خلال مضخم الصوت" - ص 17.

إن الإلحاد هنا يصرخ بصوت جهوري. ينادي: ها أنذا... وإلا متى كان صوت المؤذن الذي يبعث الطمأنينة في الجنان، والهدوء في الفكر، والتذكير بالله يتحول إلى النعت المشمئز غير الموفق... ثم من الذي دُعِر: أهو شيخ طاعن في السن؟ مريض مرضاً مزمناً لا حرج عليه؟ رضيع خلق من ضعف كان مستغرقاً في النوم؟ ... أبداً. كل ما الأمر: جردٌ قدر... (فأرة) وأعيد التذكير بأنني أتقياً من هذه الكلمة، ولا سيما أن عماراتنا مليئة بمثل هذه الفئران. فلتطمئن "الأرق" فما فأرتها إلا جرذة مليئة جراثيم وأوبئة، وهي لا تزعج ولا تبيد، إنها نفسها جرثومة، فلم ولن يمسخها سوء أو يقلص من عددها أصوات الملايين في آن واحد...

وأكد أجزم بأن اللوم موجه إلى المؤذنين جميعاً، وتريد المقولة أن تأمرهم بعدم استعمال مضخم الصوت... فهل المؤذنون وحدهم هم الذين (يزعجون)؟... لماذا لم تنزعج فأرة "الأرق" من أبواق الأعراس والسيارات والحفلات التي تبيت الليل مزعجة مرعدة مصعقة؟... بينما المؤذن لا يتجاوز أذانه ثلاث دقائق... فأين الإزعاج إذا؟

3 - "همجية المؤذن وخطرسته" - ص 40.

4 - "وفجأة يدوي صوت المؤذن. أتخيلك جاهداً متكبراً. مبالغاً -

ص 117.

5 - "لو يصيب المؤذن تضخم الموشة لانتفمت منه على هذا الزياط والعياط الذي يتسبب فيه كل فجر" - ص 119.

كل هذه العبارات، كل هذا الكره، وكل هذا السخط لأن هناك رجالاً يقول ربّي الله؟ ويشهد أن محمداً رسول الله؟... إن التهجّم المتعمد على الدين في رواية من همزات الشياطين، ما ينبغي له أن يمضي في صمت تام، لأن أخشى ما نخشاه، هو أن يقرأ الشباب هذا العمل الأدبي ثم يجاروه معتقدين أن ذلك مقبول، مطلوب... والواقع أن الأديب الحق هو الذي يقصر أدبه الإنساني على ما هو بشري بحت، ولسنا متجاهلين بعض الروايات الصوفية، ولكن ليس ضد الدين، وإنما كتبت لخدمته والتعريف به... ثم ماذا يقول الأجانب وهم يقرأون هذا العمل؟... سيحكمون بأن هذا الدين "مزعج"، ومنفّر، وصاحب مشاكل عويصة ليس حلّها بمستيسر.

وحين يروم الكاتب أن يبدي وجهة نظره الضمنية في تنظيم النسل، يضرب مثلاً بإيطاليا، فيقول:

6 - في إيطاليا في الخمسينات كان التضخم السكاني يصل إلى 4% كان رقماً قياسياً آنذاك، ومنذ السبعينات انخفضت هذه النسبة إلى 1% وهو الرقم القياسي الآن في العالم بأسره في تقلص الإنجاب - ص 89.

ونحن نعلم أن (إيطاليا) من الدول التي يُعتبر الإجهاض فيها مباحاً فلو ضرب المثل بدولة أخرى اهتدت إلى ذلك تلقائياً محافظة على كرامتها ونسائها لكان موفقاً، أما أن يكون ذلك بدولة إباحية يُعرف عنها الكثير في هذا المضمار، فذلك ما لا ينبغي له.

ونظراً في هذه الدائرة التي لم يخرج منها (بوجدره) دائرة (النسل) لنجده يقول على لسان الأرق وهي تمسح على فارتها البيضاء:

7 - ولو لم تكن مخصصة النسل إلى حد بعيد، فإني لفضلتها على البشر - ص 96.

إن تفضيل الفئران على البشر لا يكون إلا عند الفئران نفسها
ودوي النسل الحيواني المزدوج. بل نحن نرى أن مجرد طرح المقارنة
بمقارنة الإنسان بالفأرة يعتبر شيئاً مقززاً ينم عن سوء تقدير، وهبوط في
الدوق الجمالي. والأنكى أن الأرق تؤثرها على البشر كهم، فالتوكيد
مذكور ضمناً، لأن السكوت عند كلمة (البشر) يعني الإطلاق... اللهم
إننا نتبرأ إليك من الفئران ومن يربّيها ومن يطعمها ويغازلها ويناورها...
وأجتزئ بهذه الإباحية التي لها مساس بالدين، لأنّقل إلى ما له علاقة
بالتصرفات الدنيوية أو المزدوجة ما بين الدين والدنيا، ونقترح هنا
الحوار الذي يدور بين البواب وبين الأرق...

8 - "قال لي البواب وهو لا يخفي ميّاه الشيوعي: الأئمة يا دكتورهم
والأهالي أيضاً ما زالوا حريصين على (حرمة، تنظيم النسل)... كان أحياناً
وسنحت له عقيدته الراسخة فيه أن يتوغل في صميم القضايا السياسية
والاجتماعية قال لي البواب الشيوعي: كل هذا سياسة يا دكتور... يا لك
من داهية يا عم سعيد.. هل تتآمر عليّ فأنخرط في حزبك؟... قسم (كذا)
باليمين أن لا أبدأ والله... مقتطفات من ص 84 إلى 88.

إن كلمة "شيوعي" ذكرت مرّات عديدة؛ ثلاث مرّات معرفة صفة،
ورابعة نكرة، ومما لا ريب فيه أن الكاتب رأى ما رآه القدامى من أن
الشيء إذا تكرر تقرر... وإلا، فما فائدة تكرار هذه الكلمة؟... فإن كانت
هي عقيدة الكاتب فهو حر في عقيدته، ولكنّه لن ينجح في فرضها على
الآخرين. وقد أظهر لنا هذا البواب الساذج "الأمي" على أنه يعرف الكثير،
ولاسيما - في نظره - أن عقيدته الراسخة فيه سنحت له أن يتوغل في
صميم القضايا السياسية والاجتماعية... كان يمكن أن يجعله مثقفاً
أما أن يكون أمياً ويتوغل في صميم القضايا، فإن ذلك ما لم يوافق عليه
لبيب... إنّه ليس نبياً فيوحي إليه. فمن أين يجيئه كل هذا التوغل إذا؟

ثم هو تحول في ماذا؟ في التفكير على الأئمة والحق عليهم الأئمة يا
مكتورة وذلك حتى تكتمل الحلقة... ثم إن المرأة الأرق تتحول
اشتياقاً إلى أن يسقط بين يديها المؤذن لتنتقم منه، والبواب
الشيوعي يحرق النبي على الأئمة!... ونلفي عبارة في الآخر لا نجد لها
تفسيراً إلا تفسير السداجة والورع: هل تتأمر علي فأنخرط في
حزبك؟ أيحزب يريد!

هـ - الأحكام المهزوزة :

نريد بالأحكام المهزوزة ما صدر عن الكاتب من آراء لم تكن في
مستوى رجاحة عقله وفكره كأديب، فأطلقها على عواهنها كيفما اتفق.
تقول الأرق عن الرجل وهي تغلي غلي الحميم :

1 - "وتتزوج عذراء أصغر منك بكثير، تخطبها لك أمك بدون أن
تراها قبل ليلة الزفاف" - ص 18.

إن هذا الغلو في الحكم لا مبرر له، وأكاد أجزم بأن مثل هذا
التصرف لم يعد موجوداً ولا قائماً في المجتمع، فقد ارتقى الشباب من
الجنسين، وعمت الحضارة حتى البيوتات النائية في الجبال، فهناك
التلفزة، وهناك الثقافة، وهناك المثاقفة أيضاً، كل ذلك يتضافر بأن
خطبة الأم للفتاة، لتفرض على الولد من غير أن يراها قبل ليلة الزفاف
يُعتبر حكماً في غير محله، وتجاوزة المجتمع بعشرات السنين... كان
مثل هذا الرأي يلتفت إليه لو كُتب إبان الثورة التحريرية أو قبلها، أما الآن
فيعتبر أضغاث غبار على القائل به !

2 - "تعلمت في الكلية أن الانتحار شنعاً هو تقليد من تفاليد
الفلاحين وأهل الريف" - ص 19.

في اعتقادنا أن أهل الريف والفلاحين أبعد الناس عن اليأس،
والالتجاء إلى وضع نهاية لحياتهم!... إننا نعلم بأن الانتحار عادة

طارئة، جلبتها لنا الحضارة الأجنبية، وهي من ثم موجودة بشكل نسبي منخفض جداً في المدن، أما البادية فما علمنا أنها منبت الانتحار، بغض النظر عن الطريقة التي يطبقها هؤلاء وأولئك !

3 - "فهمت أنني لست في نظر الرجال إنسانة" - ص 23.

هذا هوس خاص جاء إليها من تفكيرها المهزوز، وإلا لو اعتبرها الرجال مجرد سلعة - كما تدعي - فلم إذا يتوافدون عليها للاستشفاء كما قالت هي ؟ ... إنهم لو أرادوا البضاعة لبحثوا عنها في أسواق عرضها وليس في مخازن مخبأة لا يعلم أحد إن كان ذلك سيحصل بسهولة ويسر، أم يستحيل تماماً ؟ .

4 - "أنجبت عشرين مرة يا دكتورة... وكلهم أحياء يرزقون" - ص 49.

إن هذه العبارة وردت في حوار للطبيبة مع امرأة زبونة... أول شيء نندهش له هو هذا الرقم الخيالي: "عشرون" ؟ ... هل هي أرنبية؟ إن المرأة - في حدود علمنا - لا تنجب بعد الخامسة والأربعين، إلا لماً فإذا، فإذا افترضنا أنها تزوجت في الرابعة عشرة (أدنى سن للزواج) وأنها أنجبت في الخامسة عشرة خلال العام التالي لزواجها لوصل عدد أطفالها إلى نحو الخمسة عشر... علماً بأن الافتراض هذا جعل هذه المرأة تنجب كل سنتين ! ... وهذا محال عند جميع النساء تقريباً، فهناك الإجهاد التلقائي، وهناك الرضاعة التي تمنع الحمل طوال هذه المدة إلا ما ندر، وهناك ظروف أخرى لا داعي إلى ذكرها فلم هذه المبالغة؟ ... ثم ما المقصود بها ؟ ... هل أن كل جزائرية قابعة بالمنزل ولا تنتظر إلا الولادة؟ ... إن من يقرأ هذا الحكم يشعر بحرقاة وبالم باديين، ويتأسف لوضع كاتب ينزلق كل هذا الانزلاق، فقط من أجل المبالغة... نعم... ليس هناك تطابق بين الأدب والحياة، ولكن ما ينبغي أن ينتعد حتى يصبح شاسع المسافة فيضحك منه حتى الصبية بله المتقفون القراء !

ولسنا في حاجة إلى أن نتتبع كل ما ورد في الرواية من آراء ليست مقبولة منطقياً ولا فكرياً، وحسبنا هذه العينة التي تؤدي جداولها إلى عينات أخرى مثلها.

و - التعليق الأخير

إن أحداث الرواية تبدو مفتعلة بصورة واضحة، فطبيعة المرأة ومنطقها يقضيان أن تكون في صورة غير التي وردت عليها، ثم إن مهنتها - وأؤكد هذه الفكرة - لا تسمح بكل هذا الذي قيل عنها... والافتعال بين في شخصية البواب الشبوعي الذي أقيم بدون مقدمات. أما الشخصيات الأخرى فلا مدعاة إلى أن نلتفت إليها، لأنها جاءت بصورة ثانوية.

يلاحظ على المكان أيضاً أنه ضيق جداً بحيث لا يتجاوز غرفة البطلة، فإن تجاوز ذلك يكون في العيادة، أما الشارع فهو نقلة فنية فحسب، إذ سرعان ما نجد الأرق داخل علبة ضيقة، علبة الحافلة التي تنقلها إلى بيتها، والتي تستغلها من أجل تثبيت مبادئها ونشر تعاليمها الجنسية حين تشعر بقرصن لإليتيها مثلاً. فهذا الضيق لعله هو الذي يشارك في إشعال أوار الدراما في الرواية التي أوشكنا أن ننفض أيدينا من دراستها، وهذا المكان الضيق الذي اختاره المؤلف طغى عليه الزمان، فالعنوان يشعرنا بقيمة الزمن عند الأديب، إنه كليليات امرأة أرق وحتى الصفة فيها ما فيها... إنها ترمز إلى السهر، إلى إحراق الوقت، وإهدار الساعات، وتزجية اللحظات بالمذكرات، والحياة ضمن أسبوع زمني محدد. ثم إن هذه الرواية - كما أسلفنا القيل - رواية درامية من حيث امتزاج الشخصية بالحدث، فقد ذاب صوت بطلة الرواية الشخصية بالسارد حتى غاب الفرق بينهما، وهذا يدل على قدرة الأديب وباعه الطويل في بناء هيكل روايته هذه، ثم إن الزمان والمكان يتنقلان، بحيث لا نلغي جموداً عند أحدهما.

ز- كلمة ختامية

والخلاصة أن الرواية أو العمل الأدبي عموماً - كما نظر إليهما النقاد - هما إصلاح وإسهام في البناء، ولا سيما أن الأدب يعرف بأنه إعادة صياغة للحياة لا يحمل خصائصها فحسب، ولكنه يضيف إليها بعداً حياتياً جديداً.

وبعد، فإن رواية ليليات امرأة أرق للأديب (بوجدره) لا ترقى إلى أعماله الأخرى لما حاول أن يكتف فيها من مبادئ ونظريات لم تقدر على حملها تلك الصفحات القلائل.

وقبل أن نتوقف ننبه بأن هذه الدراسة ليست إلا محاولة، ولا تزعم لنفسها الكمال، لأن الكمال لله وحده.

التَّجْرِبَةُ الرَّوَائِيَّةُ الْجَدِيدَةُ فِي الْأَدَبِ الْعَرَبِيِّ الْحَدِيثِ

أ. نبذة مختصرة عن الرواية الجديدة

إن التطور إلى رؤى هذا النوع الروائي وآفاقه المستقبلية ليس أمراً هيناً، لأنّ اللبّات الأولى لهذا الشكل من الكتابة لمّا ينضج بعد، أو لم يستطع أن يفرض نفسه على المتلقي ممّا أحدث خلخلة في المعادلة بين المرسل / المرسل إليه - أو الباث / المتلقي.

والرواية الجديدة تذكّرنا بطائفة من المفاهيم والنظريات التي ظهرت في أوروبا بسبب التخمّة الفكرية من جهة، وبسبب كثافة عدد المؤلفين والمثقفين عموماً من جهة أخرى، لأنّ أيّ مجتمع لن يبتكر جديداً أو يتوصل إلى اختراع إلا بعد أن يتشرب من معين الثقافة، ويروي غلته من نبعها الثر. والعالم العربي الذي يعاني من تخلف مهول في مختلف المجالات لم يستطع أن يقاوم الرياح العاتية، ولا الأعاصير المدمرة كي يبلغ شاطئ النجاة.

وباستعراض لبعض الأمثلة يمكن أن نلمس المفارقات العجيبة بين العالم العربي وأوروبا وحدها؛ بل بين العالم العربي وفرنسا فقط. وهذا الفرق يتجلى في أنّ العالم العربي - مجتمعاً - لا ينتج حالياً أكثر من مئة رواية سنوياً، على حين أنّ فرنسا تنشر نحو 360 رواية سنوياً وأحياناً 260 رواية، وتنشر سنوياً ما مقداره 3580 عنواناً، وتدفع إلى المطابع يومياً زهاء مئة عنوان، وبها نحو 500000 كاتب، عشرون في المئة منهم يعيشون من إنتاجهم⁽¹⁾.

وفي هذا الجو الصّاحب بتموجات الإبداع، المتشبع بالفكر، ظهر الآن روب جرييه (Alain Robbe Grillet) في فرنسا مثلاً بعد أن وجد

(1) تُنشر جريدة "الشعب" الجزائرية الصادرة في 10 جمادى الأولى 1414 هـ (26 أكتوبر 1993 م)، ج. 10213.

إزاء أرضية صلبة وحقلًا معطاءً يذر فيه نتاجه الجديد؛ وبعد أن استطاع بلزاك (Balzac) أن يكتب رواية جديدة في عهده بطريقته الخاصة هو وشيعته من أمثال فرانسوا مورياك (Mauriac François) وغيرهما؛ بل إن كتابها مثل سرفانتس (Servantes) الذي عاش ما بين 1547 و1616م كتب الرواية الجديدة في عهده كما يقرّ بذلك جورج لو كاش (G.Locash) حين يقول: "لقد ابتكر سرفانتس الرواية الجديدة بإدخاله في رواية الفروسية الوصف الصادق للطبقات الدنيا، وضمنها حياة الشعب"⁽¹⁾.

ذلك، وكتابة الرواية الجديدة لا تخضع لضغوطات نفسية قاهرة، ولا لتخمينات فكرية مثقلة غالباً، ولكن الصدفة مثلما يحدده بلزاك في مقدمة (الكوميديا الإنسانية) حيث يرى أن "الصدفة هي أكبر روائي في العالم، وليس على الكاتب سوى أن يدرسها لكي يكون كاتباً غزير الإنتاج"⁽²⁾.

ومن الواضح أن "الصدفة" لا تعني البتة السطحية والتطفل على الكتابة، وتجاهل المقومات الفنية، والشروط العامة التي توفر للمؤبدات النجاح، وتتمنّ وجودها وفي طليعتها حضور الجو النفسي وتوفر المناخ الثقافي والاقتصادي والاجتماعي، وهلم جرا...

والرواية الجديدة لا تخلو من القواعد العادية المتعارف عليها لأيّة رواية لأنها هي أيضاً تشتمل على العقدة أو على عقد عديدة أحياناً، أضف إلى ذلك الحدث، والعناصر الدرامية. ميد أنها لا تأتي صريحة مباشرة؛ بل تُستنبط من خلال حركة الأسلوب والتقلّبات التي تتخفى بين ثناياه. ويمكن أن نجد نموذجاً لذلك في روايتي البصّاص (Le voyeur) والممحاوات (Les gommes) للروائي الفرنسي (جريبه)⁽³⁾.

(1) الرواية، ترجمة: مرزاق بقطاش، ص 46.

(2) جورج لو كاش، الرواية، ترجمة: مرزاق بقطاش، ص 34.

(3) ينظر كتابه: "نحو رواية جديدة"، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف بمصر، د. ط. / د. ت.، ص 40 - 41.

وما دهمنا بصدد الحديث عن أبي الرواية الجديدة فإننا نشير إلى أن سبب الإقبال على قراءة رواياته إنما تعود إلى تحويل بعض هذه الأعمال إلى الفن السابع مثلما هو الشأن في روايته : "العام الماضي في ماريينباد" (l'année dernière à marienbad) و"الخالدة" (l'immortelle).

على أنه من الإنصاف إذا ذكر (جريبه) أن يذكر إلى جانبه زميله في الرواية الجديدة، ونعني به ميشيل بوتور (Michel Butor) الذي يعد أحد مؤسسي فكرة الزمان والمكان في الرواية الجديدة، فهو يرى أن ليس للزمن وجود موضوعي؛ بل هو ينبع من أفعالنا ويكون معنا علاقة جدلية يحقق نفسه عبرها ونحقق نحن وجودنا عبرها أيضا. فالزمن ليس محتوي تتكس فيه الأحداث، وإنما يرتبط ويتعلق بنا وبحركات وجودنا⁽¹⁾.

ومن القمين بالإشارة أن الرواية الجديدة لا ترفض القواعد أو تنمرد على القوانين مثلما أبنا عنه قبل حين، ولكنها تبرزها بصفة سلبية؛ أي بالتشويش عليها وخرقها⁽²⁾.

يتجلى إذاً، أن التنظير للرواية الجديدة ليس من السهولة بمكان، أو قد يكون سهلاً، ولكن توصيله إلى مجال التطبيق هو الذي يتعسر ويتعذر، باعتبار أن الرواية مجموعة خواطر وأصوات وأفكار وحتى تعدد لغات أحيانا. فكيف يتسنى للمتلقي أن يلزم نفسه باتباع خطوات ذلك المنظر أو هذا، وهو أصلاً مدفوع بكل هذه العوامل الباطنية والأجواء الخارجية كما هو الشأن في مناظر الطبيعة التي تتجلى في

(1) ينظر "الأدب والغرابية" د. عبد الفتاح كليطو، ص 39.

(2) ولد ميشيل بوتور في 14 سبتمبر 1926 بميلان بالفرنسا، وقد ألف أربع روايات هي :
- المرور على ميلانو (Passage de Milan) سنة 1954 م، وجدول التوقيت (du temps)
- L'emploi سنة 1956 م، والتعديل (La modification) سنة 1957 م، ودرجات (degrés). وله محاورات نقدية منها: عبقرية المكان (le génie de lieu) ينظر ملحق "نحو رواية جديدة" لجريبه، ص 151 - 152.

البرق والرعد الغيوم والرياح، وارتطام النوافذ أو الأبواب بفعلها،
وبتفتّح أكمّام الزهور، وانصباب الغيوث نحو مسيل أودية وأنهار
لتعبئها فتنتشي حتى تفيض على الجوانب بعد أن كانت تبدو جرداء
مقفرة ومحلّة جميعاً. ولا تتمّ شخصيات الرواية الجديدة إلاّ إذا حبلت
بأحداث متداخلة متلامسة متزاحمة في إبان واحد؛ فالعواصف تفرّق
الأشجار، والرعود تزمزم، وخيول الماء تحمحم في المرتفعات وفوق
الهضاب. وعلى قمم الجبال تتجمّع أكوام الثلج الأبيض ناصعة اللون،
لينّة رخاء كالعهن المنفوش!.. والطيور التي كانت قبل الآن مغرّدة
منشدة، أصابها ما أصاب الطبيعة فتبعثرت في كلّ اتجاه، وراحت
تبحث لها عن أوكار آمنة بين ثقب الأشجار، وكوى الجدران... هذا كلّ
يؤثر في الرواية الجديدة، ولكلّ شيء دور، ولكلّ حدث قيمة، ولكلّ
شخصية رسالة.

ب. تجارب الرواية الجديدة في العالم العربي

إنّ ممّا لا بدّ من توضيحه أنّ ما أشرنا إليه قبلئذ من اعتياص هذا الفنّ
وتعسّره على الكتاب والقراء جميعاً ما ينبغي أن يصرفنا عن التّوهم
بالجهود التي يبذلها بعض الرّوائيين العرب كي يرتقوا بهذا الجنس الأدبيّ
إلى مستوى قريب ممّا هو منتشر في أوروبا أو مضاهٍ له أحياناً⁽¹⁾.

وإذا ما جاز لنا أن نتناول نموذجاً من النّمودجات المذكورة
أسفله ووقفنا عند رواية ونصّيب من الأفق التّونسيّة اتّضح أن
الرّوائي هذا قسم عمله إلى ستّ لوحات بعناوين مختلفة لكنّها ليست

(1) من الجزائر: عبد الملك مرتاض في روايته (الخنّازير) / (صوت الكهف)، ومن
تونس: عمر بن سالم في روايته (أبو جهل الدّهّاس)، وعبد القادر بن الشيخ في روايته (نصّيب من الأفق)، ومن المغرب: محمد زفزاف في (بيضة الديك) / و (الأفعى
والبحر)، وعبد الرحمن مجيد الربيعي من العراق، وحنّا مينه من سورية، وإبراهيم أصلان
من مصر، وإدوارد الخراط من مصر أيضاً، وغيرهم....

متباينة ولا سيما في الثلاث الأولى منها متشابهة في عناوينها: فجر
البارحة / بارحة البارحة / بارحة غد.

وهو في هذه الرواية يذيب الحدث، ويشوش أدوار الشخصيات،
ويثقف الحوار الخارجي إقليلاً، ولكنه يستثمر الحوار الداخلي للاسترجاع،
ومناجاة النفس، وإهمال الموضوع تقريباً. أما العنصر الدرامي فهو مبثوث
بطريقة معتمة، كما أن الفكرة الأساس لا يمكن الظفر بها، وإنما هناك أفكار،
وهناك نهايات... وإن الخطاب يدور بين الشخصيات متنقلاً إلى أجواء
وأفضية مختلفة من غير حواجز أو فواصل، وكانت الشخصيات نفسها
تبادل الآراء من دون ربطها بزمان ومكان معينين؛ بل إن الأفكار ذاتها تدور
حول عبر ومقاصد مختلفة في آن واحد:

- شخصية تفكر في مصيرها (داخل مقهى).

- ثانية تتحدث عن مأساتها.

- ثالثة تنتقل عبر الدروب والأزقة.

- رابعة تهییء الطعام.

- خامسة تتوضأ، تقيم الصلاة.

- سادسة مضطجعة.

- سابعة لاهية....

- وهلم جراً...

وهذا العمل الذي تؤدیه الشخصيات يتم غالباً بوساطة توظيف
الضمير - أنا / أنت / هو... وهي مجتمعة تقوم بدور متكامل فيما
بينها، ويسري ذلك كله في إبان واحد.

ويسيطر على الرواية أيضاً تعدد اللغات، بالإضافة إلى تعدد
الأصوات التي أبداً عنها، فهو لا يستنكف من مزج العامية بالفصحى، بل
يتجراً على نقل الحوار بالفرنسية لشخصية تنتمي إلى هذه اللغة أو

تتشددُ بها. أضف إلى ذلك ما صاحب الرواية من قصائد شعرية، أغنيات شعبية، وما وقع فيها من تناص صريح يبين عنه هو نفسه بأنه نصّ أو قول للملاحظ أو لغيره. أمّا القرآن الكريم فإنه اكتفى بتضمينه إياه في أسلوبه. وقد وظّف صوتاً لم يكشف عن شخصه، واقتصر طوال سرد الأحداث الروائية على القول إنه صوت المذيع. فالرواية قائمة على التكميف، وعلى اصطناع أسلوب متميّز منسجم أحياناً، أو مشتت مهوش أحياناً أخرى يكاد يخلو حتّى من الفواصل والفوارق، وهو ما يعني أن الروائي لا يبدعه عفواً ولكن يصنعه. وقد أسهمت هذه الرواية وغيرها بدرجة كبيرة في رسم معالم الحداثة في الرواية العربية، والتي ظلت مع ذلك "جنساً أدبياً متقلقلاً يستعصي على الاستقرار"⁽¹⁾.

وهذا التقلقل هو الذي دفع مختلف الروائيين العرب إلى البحث عن تقنية خاصة بهم كلّ من جانبه؛ وهو أمر ليس مجانباً لمطلّبات النقد وشروطه التي يفرضها في الرواية، بدليل أن الغربيين أنفسهم لهم هذا التوجّه وهذا الطّموح إلى الانفراد؛ يقول (فرانسوا مورياك) : " ينبغي لكلّ روائي أن يخترع تقنيته الخاصة به، وهذه هي حقيقة الأمر. وكلّ رواية تستحقّ هذا الاسم تشبه كوكباً آخر، سواء أكان صغيراً أم كبيراً وله قوانينه الخاصة، كما له نباتاته وحيواناته الخاصة"⁽²⁾.

وتظلّ الرواية العربية، مع كلّ الهزّات التي اعترتها، ومع كلّ المتناقضات التي حاقت بها، ولاسيّما محاولة وقع حافرها على حافر الرواية العربية، تنحو نحو اكتساب الشخصية، وتطمح إلى التّأصيل؛ لأنها تختلف عن الشعر في تاريخ الأدب العربيّ من حيث كونها حديثة المنشأ فلا تعاني من قيود التّراث، ولذلك تظلّ تجريبية... وهي أيضاً

(1) النقد والحرية: خلدن الشّعبة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1977م، ص 74.

(2) عن جريدة القادسية العراقية الصّادرة في 25 أبريل 1987م، ص 8.

يمكن أن تعالج التجارب الإنسانية بشمولية قد لا تتمكن منها بقية
الأجناس الأدبية⁽¹⁾.

ومما لا شك فيه أن العمل الروائي مرتبط بصاحبه (مبدعه) سواء
عليه أختفى من وراء الضمائر المختلفة (الغيبية / الخطاب) بخاصة، أم
صرح بذلك عبر توظيفه (الأنات)، لأنه مهما حاول المبدع إخفاء ذاته، فهو
حاضر بشكل من الأشكال. إن بصماته الفكرية ورؤيته الإبداعية حاضرة
أمامنا في الخطاب الروائي. إنها علامات على وجوده، وكيفما كانت
الصيغة التي أراد الروائي أن يبتدئ بها روايته، فإننا نشعر دائماً
بحضور الراوي (...). وإذا كانت صيغة المتكلم هي أكثر الصيغ دلالة على
حضور الراوي (الكاتب)، فإن صيغ الحكى بالضمائر الأخرى كلها
تفترض وجود الراوي، لأننا عند القراءة نتمثل دائماً مخاطباً⁽²⁾.

ويجب التأكيد بأن الرواية الجديدة ليست بحثاً عشوائياً غير
خاضع لأي نوع من الرقابة الواعية⁽³⁾ لتجنب ذلك الفهم الخاطئ لمقولة
الروائيين الجدد في فرنسا بأنها ليست نظرية وإنما هي بحث⁽⁴⁾.

ج. نماذج من الرواية الجديدة في الأدب العربي الحديث

من المبالغة في الحكم أو المغالاة في الرأي أن نزع بأننا قد خبرنا
مجمل النماذج الروائية العربية المعاصرة، أو قمنا بعملية إحصائية ثم
استنباطية أتاحت لنا التوصل إلى يقين مما يجعلنا نقرر بصدق أن هذا النموذج
أو ذاك يصب في هذا المجال؛ وإنما وقع اختيارنا بمحض الصدفة على

(1) مجلة (رصيد) المغربية، السنة الأولى 1989، ع. 3، في حوار مع الروائي المصري
حليم بركات.

(2) في التشخيص والممارسة: د. حميد لحمداني، ص 7.

(3) ينظر من ص 102.

(4) هذه المقولة لروب جريليه (Robbe-Grillet).

بعضها. وهي، وإن لم تتبّع منهاجاً واحداً، ولم تسلك طريقاً واحداً إلا أنها تلتقي في كثير من شروط الرواية الجديدة؛ منها تشويش الأحداث، وتساوي الشخصيات، وتعدّد اللغات (الفرنسية والإنجليزية والإيطالية بحسب البيئة الثقافية للروائي)، وفي الغرض من التراث الشعبي، وفي تعدّد النهايات، وفي التشويش في الحبكة، وفي تعدّد العقد، أو البؤر... وهلمّ جرّاً... ونوضح ذلك أكثر فنؤكد أن الأحداث فيها لا تعرف استقراراً، والشخصيات لا تعرف التمايز والتفوق أو الأهمية، وإنما تتساوى في أدوارها المناطة بها أو تكاد، والحبكة لا يقبض على طرف خيطها النهائي إلا بصعوبة شديدة، وهذا نتيجة للسرد الذي لا يتّجه اتّجهاً مستقيماً المنطقية، بل يتناول جانباً من جوانب الرواية ثم يذره لينتقل بالمتلقي إلى حدث جديد يفاجئه به، أو حدث مضى الحديث عنه من قبل فيلامس بعض كوامنه تارة أخرى لكن من غير تفصيل أو توضيح نهائي. وإذا ما رمنا أن نضرب بعض الأمثلة على ما قرّرناه، فإننا لا نرى أمثلاً ولا أفضل من النماذج التي سنتناولها أسفله :

1. " البحر ينشر ألواحاً " :

يدبّج الكاتب رواية من أربعة ملفات⁽¹⁾، كل ملفّ اشتمل على أكوام من الأسئلة التي لم تجد لها أجوبة. ومن ثمّ، فإنّ الملفّ الثاني من هذه الرواية نجده يقف في فصله الأول عند فتاة (يفترض أنّها الشخصية الرئيسية في الرواية) باعتبارها مطلوبة من شخصيات أخرى ومتهاقناً على جمالها الفتان، ولاسيماً من تلقاء جارها المعلم. بيد أنها تفاجأ بشغف مديرها في الصناعة التقليدية بها ليركها هنا متأرجحة هنا ما بين حبها الأول (الرّومانسي)، وما بين حبها الجديد (الواقعي) حتى إذا انتقل إلى الفصل الثاني من الملفّ المذكور، نراه يؤوب القهقري إلى

(1) هذه الرواية للأديب التونسي محمد صالح الجابري طبع: المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط3/ 1984م.

(هي "مروكة")⁽¹⁾ حيث ينهي الحديث عنها، وإن ظلت تسمية الحي قائمة مشاعة حتى من بعد اغتيالها.

ونتتبع أحداث الرواية، فإذا أسئلة كثيرة تطرح فلا تظفر بقطمير أو فتيل من إزالة الإبهام الذي يكتنفها، وأحداث متضاربة متقاطعة تتقاتل فيما بينها ثم لا يمسك المتلقي بطرف خيطها؛ بل إن الإتيان على الرواية كلها قراءة لا تسعفه بنهاية، ولا تقرر أمرا قاطعا، وإنما تحتل نهايات مفتوحة، وأسئلة تظل معلقة قائمة !.

2. "القبر المجهول أو الأصول"؛

نرى أن هذه الرواية⁽²⁾ أيضا تندرج في هذا المجال، حيث إن الباث لا يسير في توصيل أفكار الرواية إلى المتلقي بطريقة عادية، وبصورة طبيعية في التدرج والترتيب، ولكنه يتناول في موطن واحد ثلاثة أحداث على الأقل؛ فهو في الفصل الخامس عشر مثلا، وفي الوقت الذي نكون فيه نترقب لقاء دافئا بين (شكروود) بطل قبيلة (أولاد سويلم) نفاجأ بأحداث متلاحقة متضاربة تتم في إبان واحد :

- تقع معركة بين رئيس القبيلة وسرية من أعدائه يكون له النصر فيها.
- زوجه الزهراء لا تبادله الغبطة والمرح بعد عودته من المعركة ظافرا.
- تشكو له حالها وظلم المجتمع لشقيقتها ميمونة التي هامت على وجهها بوليدها في الفيافي المكسوة بردم النجوم، وترجأه أن يبحث عنها، فإذا استرجعها كانت له نعم الحبيبة الوفية.

(1) وهي شخصية هنا تؤدي دور سيّدة البغايا وتدير ماخورا، فهي شخصية ساقطة اجتماعيا وأخلاقيا، ولكنها تضيف عليها أهمية في الرواية تجعلنا لا نستنكر عليها فعلها الإذ، ولا نلومها نظرا إليها نظرة الشر والظلم والازدراء. بل إن هذه الشخصية تنقلب رأسا على عقب فيما بعد، حين تترك الفجور وأهله، وتتوب إلى ربها فتقرر بناء مسجد في ذلك الحي، وتتخلّى كلية عن فعلها المشين قبل أن تذهب ضحية شخصية الرواية القوية المرعبة "قاتل الموت".

(2) للأديب الموريتاني أحمد ولد عبد القادر، نشر: الدار التونسية للنشر، تونس 1984م.

- يستجيب الزوج لزوجته، ولكنه لم يفهم هو بذلك، لأنه يعد جيشه
لقتال الأعداء (قبيلة أولاد عميرة) وقائدهم الجديد (ابهيذل) ولد
(الأعور) الذي نفهم أنه بارز القائد الأصلي (جرفون) فوكزه فقتل
عليه، وإنما يرسل فرسانا للبحث عن ميمونة شقيقة زوجته.

- بعل ميمونة يناجي نفسه في سفينة متوجهة إلى البقاع المقدسة انطلاقاً
من طنجة بالمغرب، وهو شارد الذهن بين الإقبال على تأدية المناسك والاستغفار،
وبين ما يكون قد حدث لزوجته ميمونة من بعده، حيث إنه كان قد دخل بها ثم
تركها. وقد تكون تلك العلاقة أثمرت مولوداً، فماذا يكون قد جرى لها مع زوج أمها
وقبيلته؟ بيد أنه لم يوفق في الأوبة بعد أن سقط في فخ عصابة من اللصوص
أثت على زاده، وسطت على فرسه، وأصابته بطعنات في جسمه لم يخرج منها
سالمًا إلا بقدره قادر، ولم يتمكن من العودة إلى أهله وذويه إلا بعد عشر سنوات
مجرّماً، حيث يلتقي ميمونة مصادفة أمام ضريح ابنيهما الذي توفي في اليوم
الأول من ولادته، وهي هائمة على وجهها في الغيافي القفرة منذ تلك
الحادثة... كان من المتوقع والطبيعي أن ترتعش الحواس، وترتجف الشغاف،
وتنفجر المآقي بالعبرات، وتتأثر الأحاسيس لهذا اللقاء من ميمونة التي كانت
غارقة في هيام شديد به؛ فإذا الأمر عكس ذلك تماماً، حيث إنها لم تأبه له ولم تتأثر
إزاء توسلاته؛ بل تصفه بأبشع الأوصاف وأخسها، ولم تغلج فيها لا اعتذاراته
إليها، ولا العزف على أوتار حنين الماضي، وتذره هناك بجانب القبر وتمضي إلى
عالم جديد، وتتدثر عشاً زوجياً جديداً مثلما تعلن له عن ذلك صراحة.

وشخصيات هذه الرواية أسطورية ما في ذلك شك، مما يجعل
منها رواية رمزية بكل ما تتضمنه هذه الكلمة من معنى، وتدور محاور
أحداثها على قطبي قبيلتين تدعى إحداهما (أولاد عميرة) وتدعى
الأخرى (أولاد سويلم) ولهما أحلاف وأتباع ومحميات، حيث تكون
الكلمة الأخيرة والانتصار الجلي كمحميات أولاد سويلم بعد أن توقع بين
القبيلتين المذكورتين، فتتقاتلا فيما بينهما قتالاً مراراً يأتي على الزرع

والشراع، وتفتني كل منهما الأخرى ليخلو الجو لهذه المحمية الصغيرة
بعضل دماء قرواها وحكمة رجالها، وتغدو هي المسيطرة
والمسيطرة... بل ويتجرأ رئيسها الجديد على أن يتزوج أرملة رئيس
القبيلة المهزوم، وما كان في مكنتها أن ترفض هي بدورها بعد أن فقدت
المعيل والحماية بفقدان زوجها الأول.

"الشراع والعاصفة"

مثلما يستبين من عنوان هذه الرواية^(١)، فإنها تنصرف في
مجالها إلى ما يجري في البحر وعلى شواطئه، وما ينعطف عليه من
صراعات أبدية بين البحارة أنفسهم من جهة، وبين البحر والبشر من
جهة أخرى، فهذا البحر قارة لين مبتسم آمن، وتارة مغتصب (غول) يلتهم
كل ما ومن يدلف من أمواجه العاتية، وأولئك البحارة والصيادون يضمنهم
مجلس دافئ كما لو كانوا عائلة واحدة أحياناً فيقصون حكاياهم لبعضهم،
ويشئون شكواهم وأحزانهم وإحنتهم ليلقوا العطف والحدب الحارين،
ولكنهم أشرار متصارعون أحياناً أخرى إلى درجة أن أحدهم لا يرغب في
مقابلة الآخر، ويتمنى له الويلات والثبور ليستأثر هو بصيده الثمين،
وليفرغ له الأمر فلا يزعوي عن مضاجعة زوجته... والشخصيات البحرية
عند الروائي فيها القوي الذي لا يقهر، إذا تحدث أخرس الآخرون، وإذا أمر
أطيع، وإذا رغب في شيء استجيب له. وفيها الشخصيات الرخوة التي هي
إمعة، وعائمة، لا تملك القرار، ولا تجرؤ على أن ترفض أو تدبر، وكانت
شخصية (الطروسي) هي قبلة السرد والحوار والحبكة بعامة، فمنها
تطلق خيوط الرواية، وبوساطتها تتأزم الوضعيات الروائية، وإليها تعود
الأمور المعقدة (العقدة) لتتوصل هي بتدبيرها وتسلطها وقوة شخصيتها
إلى الحلول الملائمة، ولتضع كل شيء في مكانه الجدير به؛ فهي القوة

(١) هي للأديب السوري حساميه، نشر: دار الآداب - بيروت، ط 3 / يونيو 1979 م.

الصاعقة التي يخشى انفجارها كل من يعرفه أو يحاول الاحتكاك به. على حين أن الذي لم يسبق له أن جربه أو تعامل معه قد يزدريه، ولا يدرك جراته وبطشه وإقدامه إلا بعد أن يسمه سوطاً، أو يفاجئه بضربة من عصاه التي لا تفارقه، وهذه الشخصية مثلما استطاعت أن تكون رائدة وقائدة في المقهى، وفي الميناء، وفي البحر؛ استطاعت أيضاً أن تستأثر بغادة فتانة ما كان أحد ليجرؤ على الدنو من بيتها خشية بطشها، وهذا بالرغم من أنها أصلاً مومس، وتقيم في حي البغايا، ولكن انبهارها به وبقوة شخصيته من وجهة، وتجنب الآخرين الوطء فيما وضع فيه الطروسي قدمه من وجهة أخرى، جعل (أم حسن) تشعر باعتزاز المرأة المصونة، وتحسّ بحماية مطلقة، وربما تتوق إلى أن تكون يوماً زوجه شرعاً وحلالاً، وقد تحقق لها هذا الحلم مثلما يشير إليه الروائي في أواخر خيوط هذه الرواية.

وما يهمنّا في ذلكم كلّ، هو هذا الاختلاط العجيب بين شخصيات الرواية، فالبحر في هذا العمل في الواقع هو الشخصية المهيبة المخيفة، لأنه هو الذي يهزم، وهو الذي يرأف أو يحنو، وهو الذي يغضب فيرغي ويزبد قبل أن يأتي على الأخضر واليابس، وهو الذي يعشق، ويفار، ويتزوج، ويكتم أسرار المحبين، ويكتم أنفاس المعاندين، ويرفض الجبناء والطامعين!.. والشخصيات تكمن أيضاً في العواصف الهوجاء التي تقتلع الأشجار، وتلوي أعناق الغار، وتكسر أضلاع الدُّب العنيدة، وتلاعب بالخيام والأسوار المهترئة، وبالصخور المتناضدة، فتلقي بها بعيداً عن بعضها، أو تفسد عليها نظامها وتناسقها.

والعمل هذا يحمل ملامح مكونات الرواية الجديدة، حيث إن (حنّامينه) حين وصل إلى الفصل الثاني عشر من هذه الرواية راح يتجاهل السرد المتواصل المتنامي المساعد على إضاءة الحبكة قليلاً، ليقوم بطفرة قوية نحو عالم آخر كان قد شرع فيه، بينما كان المتلقي

ينتظر شيئاً آخر، وهو في سرده دائماً يفاجئ بالقفزات والانتقارات، وهذا ما تهدف إليه الرواية الجديدة، كما أبنّا عن بعض ذلك من قبل. أضف إلى ذلك أن الفصل الثاني عشر المذكور كان بمثابة حكاية أسطورية عن الصرّاع الذي يُعرف عن البحر بكلّ مكوّناته وكائناته وتخيّلاته : الإنسان بإصراره على النّجاة من بطشه، والموج المتلاطم بصخبه ورعونته وفتكه بكلّ شيء يصادفه في طريقه ! .

"الأنفاس الأخيرة" :

تعدّ هذه الرواية⁽¹⁾ من الروايات العربية في الجزائر التي ولدت شبه متكاملة من وجهة المقاييس الفنية، حيث إنّها استطاعت أن تخطو بالرواية الجزائرية مسافات، وذلك يدلّ على أنّ صاحبها كان قد تهيأ لها وتسلّح بقراءة نصوص عربية وعالمية قبل أن تخطّ يمينه كلمة واحدة فيها، وهو ما يتجلّى بصدق في بنائها الفني، باعتبار أنّه وظّف شخصيات متعدّدة فيها، وأسند إليها أدواراً مختلفة كانت تؤدّيها في إبان واحد، وتتحرك يميناً وشمالاً في وقت واحد أيضاً من غير أن يفهم المتلقّي الدور المناط بالشخصية، بصورة جلية، أضف إلى ذلك تعدّد هذه الشخصيات واختلاط أدوارها في العمل الأدبي المذكور، والتناقض الجليّ الذي أسند إليها، لأنّها تحبّ وتكره، وترفض وتقبل، وتشبع وتجوع، وتنظماً وتشرب، من غير أن يحدث اضطراب في التوجيه المحدّد لتوظيفها، فالأديب هو الذي كان ينقل خطواتها ما بين الخانة والأخرى، ويقلّب أدوارها ما بين الفكرة والأخرى في بنية سردية متشابكة، وأحداث متلاطمة متلاجة، وحبكة متلاحقة نحو قمة التآزم،

(1) الأديب محمد حيدار . وقد صدرت طبعتها الثالثة في سنة 1976م عن المؤسسة الوطنية للكتاب . الجزائر /

ولكن من غير أن يتمكن من إرضاء فضول المتلقي، حيث إنَّ استدرجه ضاغطاً على نفسيته ومشاعره، حتى إذا استيقن بأنَّ صار في قبضة يده، تركه فاعراً فاه من الاندهاش والحيرة من غير أن يجيب على استفساراته الكثيرة، وهو ما يفتح الباب على مصارعه لاحتتمالات متعدّدة، وتخمينات متباينة، وهذه الإشارات التي اقتصرنا عليها هي من أهمّ دعائم الرواية الجديدة في تصوّرنا.

كلمة أخيرة :

لقد اتّضح لنا أنَّ الرواية الجديدة ظهرت أوّل الأمر في أوروبا ثمّ تلقّتها الرّوائيّون العرب، وحاولوا أن ينسجوا على منوالها. وهم، وإن لم يوفّقوا توفيقاً كاملاً، فإنّهم استطاعوا على الأقلّ أن يخلّصوا النصّ الرّوائي العربيّ من وطأة الأحمال الثّقيلة التي كان كاهله ينوء بها إلى درجة خنق حريته التّعبيرية، والزاميّة السّير على منوال السابقين الذين حاولوا بطبيعة الحال، وكان لهم فضل السّبق فيما خلّفوه لنا من نماذج ما تبرّح مثيرة للاهتمام، ومستقطبة لأنظار المتلقّين.

أمّا اليوم، فقد صار من الشّائع الذّائع أن يكتب أحد العرب رواية مجرّدة من الزّمان والمكان مثلاً، أو يخطّ عملاً روائياً يشتمل على المقوّمات السّرديّة المألوفة من زمان ومكان وشخصيّات، ولكن دون أن يسند البطولة لشخصيّة معيّنة لتستحوذ على سائر مكوّنات السّرد الأخرى؛ بل قد تكون شخصيّة نباتيّة أو حيوانيّة فقط، بيد أنّها تناط بها أدوار قد لا تناط بالإنسانيّة، أو يقع التّركيز على مكان جامد لا حياة فيه، وهو مع ذلك يكون محبواً بالإثارة، ومركّزاً للأنظار على غرار مكان "القبر المجهول" في الرواية الموريتانيّة، حيث إنّ هذا الضّريح يحمل مداليل، وتدور حوله أساطير، ويكون له الأثر البليغ في نهاية الأمر حين يلتقي عنده الزّوجان، ولكنّه لا يجمع بينهما ويبعث الرّوح والدّفء في

حياتيهما، وإنما يكون سببها في بئر شجرة الوصال التي طالما تمنّيا أن
تخضع لضرر أغصانها وتدمر أصنافها، ويقع الفراق الأبدي بينهما عند
هذا المكان المخيف.

قراءة في المجموعة القصصية

"أقنعة من زجاج"

للأديب نادر السباعي

تقديم

تتألف هذه المجموعة من ثماني قصص متفاوتة الحجم طولا وقصراً، تضمها دفئاً كتاب متوسط الحجم^(١)، ونحاول فيما يلي أن نقدم للمتلقّي لمحة موجزة عنها كي يتسنى له أن يشركنا رأينا فيما سنقف عنده من قضايا اجتماعية تطرقت لها وعُثيت بتشريحها ضمن أسلوب سلس، وعبارات رقيقة، ولغة شاعرية.

وأسبق الأحداث لأشير إلى أن الذي تتوفر له شروط النجاح في عمل سرديّ أو إبداعيّ بعامّة؛ إنّما ذلكم الذي يقدر على أن يحسك بتلابيب خيوط عمله مجتمعة، وأنّ الذي يطمع في الرضى الكامل من القراء أو شبيهه؛ هو الذي يمتلك ناصية اللغة أولاً، لأنّ ذلك من شأنه أن يُتيح له إنتاج عمل متماسك، قائم على سوقه في متانة، غير قابل للتزعزع، مهما حاول النقد أن يبحث عن فجوات للنقوذ منها إلى النتاج أو إلى صاحبه...

بعد هذه الإشارة البسيطة، نصل إلى قراءة المجموعة بصورة موجزة بحسب الترتيب الذي اختاره المؤلف لقصصه:

1. أقنعة من زجاج :

تحدث عن فقد الشخصية الرئيسة (مجهولة الاسم) كل شيء: المال، والأصدقاء... بل لقد هجره الناس جميعاً، لكنّ ذلك كله لم يُعره اهتماماً، وإنّما هنالك شيء واحد حزّ في نفسه، وأخذ بجميع أفكاره وحناياه؛ وهو فقد أمة...

هذا باختصار ما أرى القصة تعالجه؛ فإذا ما أعدنا القراءة، بدالنا أنّها كسائر قصص المجموعة تقريباً، يسودها الشكل البارز الآتي :

أ- ضمير المتكلم :

"أَكَادُ أَنْفَجِرُ.. أَمَعَانِي دَاخِلِي تَتَحَرَّكُ .."⁽¹⁾ والقصة من أولها إلى آخرها تسير على نهج ضمير المتكلم أو يائه : " لا أسمع... تستغرقني.. لا ترحمني ... توقفت ... ابتعد عني ... " وضمير المتكلم هذا، وبالرغم مما يوصم به من مطاعن، فإنه يعبر عن صدق، باعتبار أنه يجعل المتلقي يتوهم أن صاحب هذه المعضلة هو الباث نفسه، وأن أحداث القصة أحداث واقعية، أي ليست من صنع الخيال، وإنما هي ذاتية وحقيقية.

ب- التّويع في الجمل والعبارات :

إذا جاز لنا أن نجزم بأن ضمير المتكلم هو الذي يطبع هذه المجموعة، فإننا مع ذلك لم نستطع أن نجد اتّجهاً واحداً في تراكيب القاص، حيث إنه ينوع في العبارات ما بين الجمل الاسمية والجمل الفعلية، والعبارات الشاعرية، ويمكن إجمال ذلك في الآتي :

- الجمل الاسمية : "حزن مدمر يعيش في صدري.. السيرك الكبير أمامي.. الإحساس بالوحدة يزيد آلامي.. الأقنعة لا بد أن تتحطم.. صخب المأساة قد حطمني"⁽²⁾... إلى غير ذلك من الجمل الاسمية التي تمتلئ بها سطور هذه القصة...

الجمل الفعلية : "أخذت أتلمس أطرافني.. توقفت كالأبله.. أسمع صوت المزامير والطبول.. ابتعد عني وهو ينظر إليّ مندهشاً أوردناها من غير ترتيب.

الخيال والتّصوير : تسامي الباث بخياله إلى صور بلاغية أدت لتصويراً رائعاً عمل على إبراز كثير من المجازات والاستعارات، كما

(1) المجموعة : 15

(2) المجموعة : 15

تنوعت الأغراض البلاغية في الأسلوب الإنشائي الوارد في هذه القصّة؛
مما تضافر على تكوين عبارات شاعرية متدفقة :

- "صخب المأساة قد حطمني، وحوّلني إلى قطعة من غبار"⁽¹⁾.

- "دمعة تترقرق بين أجفاني.. نفسي تهتف بحيرة"⁽²⁾.

- "هدير السيارات يصمّ الآذان"⁽³⁾.

ولن نذر هذه القصّة قبل أن نقف عند بعض التشويشات الواردة فيها، ونرجو أن نكون مخطئين في هذا التقدير :

- الرمز عميق جداً، وكأنّ الباثُ تعمّد تمويهه وإبهامه حتّى يمكن له أن ينصرف إلى معانٍ عديدة وللمتلقي البسيط، حين ينتهي من القراءة يتساءل مع نفسه: ما ذا يريد الباثُ بهذه القصّة: الحرمان؟.. موت الأم؟.. فقدان المال؟ أم... أم؟
وقد يُعترض علينا بأنّ السباعي يخاطب طبقة مثقّفة أو ما يُعرف بمصطلح الخاصة، والتي يُفترض فيها أن ترتفع في تصوراتها وتخيلاتِها وأفهامها.

من ناحية أخرى، وردت بعض النقط بين ثنايا العبارات والجمل في غير محلّها (وقد يكون هذا من الأخطاء المطبعية...) منها:

- "عن آلامي، المكبوتة في زجاجة"⁽⁴⁾ حيث وقع الفصل بين الصّفة والموصوف بنقطة، وهذا يحدث بترّاً بين الصّفة والموصوف ممّا يحدث اضطراباً في التّأليف، وتشويشاً في التّركيب، لأنّ مواطن توظيف نقط الوقف معروفة مألوفة، وكلّ إخلال بها يُعدّ مثلبة فنية، سواء أكان ذلك في الأعمال الأدبية أم في غيرها من الفنون الكتابية.

(1) المجموعة : 17.

(2) نفسه : 17.

(3) نفسه : 18.

(4) نفسه : 18.

- عن الحقيقة... الضائقة: نقط فصلت ما بين الصفة والموصوف.

- أبحث عن الواقع الحقيقي... المنشود⁽¹⁾.

- أرى المفاهيم... الظاهرة⁽²⁾.

- ما أقسى الحياة ؟ (!) : نقطة التعجب هنا أولى من نقطة

الاستفهام، إلا إن رام الباث أن هذا الاستفهام يلقيه الأشقياء البائسون،
أما الأثرياء الموسرون، فلن يخطر لهم هذا التساؤل ببال.

- اكتشفت الحقيقة⁽³⁾... والأولى أن يقال (استكشفت) باعتبار أن

الكشف للفضيحة؛ أما الاستكشاف فينصرف أصلاً إلى معنى إزالة
الإبهام، أو المجهول، أو التوصل إلى اختراع ما... وهلمّ جراً.

- صحت من أعماقي بلهفة :

فؤاد !

- أراد منهمكاً في الحديث...⁽⁴⁾

يلاحظ هنا أن العلاقة بين الزمانين الماضي والحاضر لا تستقيم،

ومن المفترض أن يكون الماضي منسجماً مع الماضي وتابعاً له؛ أي إن
توارد الأزمنة يغير وشيجة منطقية، ويجعل الخطاب الأدبي يفقد قيمته.

أطلت التريث قليلاً إزاء هذه القصة من خلال الإشارة إلى بعض

الجميل أو العبارات التي بدا لي أنها مشوشة، من غير أن أعمد إلى
الإنقاص من قيمتها. أما دواعي هذه الإشارة فلسبيين اثنين :

أحدهما هو أنني اتخذتها نموذجاً مبسطاً لدراسة هذه المجموعة.

(1) المجموعة : 20

(2) نفسه : 21

(3) المجموعة : 24

(4) نفسه : 22

وأما الآخر فهو أنني سأتناول سائر القصص الأخرى في المجموعة بالتحليل، أكثر من التركيز على الإيماءات النقدية.

2. زمن بلا رحمة :

تحدث هذه القصة عن ذكريات فتاة مع عشيقها، حين سقطت إزاء أوهامه ومغرياته... منحته نفسها في وقت استولت عليها فيه عاطفة جارفة هوت بها إلى عمق الرذيلة، وأفضت إلى فقد ما كانت تملكه... وفي غمرة الحلم الذي كان يراودها، يصاب صاحبها في حادث سيارة، فيعتصرها الألم، ويعصف بها الندم، فتلحي نفسها مسترجعة نصائح أستاذها التي لم تشعر بوزنها إلا بعد أن سقطت في الوحل !. وما أحيا هذه النصائح هو التفارؤها به مصادفة..

وبالرغم من المغزى الذي يهدف إليه القاص، فإن إسداء النصيحة أو الاستعانة بالمواعظ لا يلتجئ إليهما إلا من كان ضحل التجربة في الإبداع القصصي.

3. اعذريني يا ابنتي :

والد يفقد القدرة على التكفل بالمصاريف المدرسية، فتشير عليه زوجته في إلحاح، بأن يستعين بصديقه محمود تاجر الذهب، لكن نفسه تتأبى عليه أول الأمر... وإزاء الحاجة وقلة الحيلة والإلحاف من الزوجة لا يلقي مهرباً من الالتجاء إلى هذا الحل المر، بيد أن آمله تبخر في الهواء حين رده صاحبه خائباً في اعتذار مفضوح !! ..

وعلى الرغم مما لحق بالأب من نكسات، فإن القاص جعله في النهاية لا ينقم على أحد، بل يلقن ابنته درساً رائعاً في التفاني، والحب الكبير لكل البشر، وفي وصف الذهب لماع البريق، على أنه صنو التراب، وهو تشبيه موفق حقاً، يقول: لا تنسي تجربتي.. لا تنسي حب البشر،

وإن تأخرت أياماً عن مدرستك.. لا تنسي أن الذهب مثل كل المعادن.. مهما غلا ثمنه، فهو صديق التراب.. مهما طال الأيام، سوف يبقى الحب.. سوف يعود كل صديق إلى صديقه، يلتقي كل امرئ مع من أحب⁽¹⁾.

4. لوحة تبحث عن ألوانها :

رجل عربي من السلك الدبلوماسي يلتقي إنجليزية في باريس، فيقف إليها فؤاده من أول نظرة، ويتعلق بأنوثتها الغضة الصارخة، ويتوق إلى الاستمتاع بجمالها الساحر.. يهم بها وتهم به؛ لكن لأمر ما حدث نفور بينهما بعد أن تحركت النخوة في كيان العربي حيث قذفها بشواظ من المهانة والازدراء قائلاً: "ولكن قميصك هذا مخضب بدماء الشعوب المستقلة.. الفارق بيننا وبينكم أن حضارتكم مادية قد شيدت على الاستغلال والظلم والاستعباد.. وحضارتنا لها جذور قد شيدت على أساس من الرحمة والعدل والإنسانية"⁽²⁾.

وبعد انتقال فني وتحويم هنا وهناك، يعود القاص بالإنجليزية القهقري ليجعلها تأتي من جديد إلى العربي فتقبل عليه ذليلة خائفة، وفي حناياها توقيان جنوني إلى تدفئة جسدها بالحرارة العربية، وصبغ لونها الأشقر بالسمرة الأرجوانية..

ويستشف من القصة تجمجم العربي أول الأمر بين وطنيته وإخلاصه لعروبتة، وبين الانبهار بمفاتن المرأة الأجنبية، لكن القاص يتدخل ليجعل النهاية تسير بحسب التاريخ العربي، حين يقيم حاجزاً أمام إدراك الأرب جعل الطائفة تهم بالإقلاع، فيغادر الديار الفرنسية، وفي نفسه أهات تتري بين الضلوع، ودمعة حبيسة في الأجفان.

(1) المجموعة، ص 46.

(2) المجموعة، 54.

5. ذات الوجه الآخر،

يلتقي بطل القصة بأجنبية نفهم من سياق الحدث القصصي أنها إسبانية الجنسية: "ذات الوجه الإسباني"، وهي عربية متشبهة إلى درجة كبيرة بالأجنيات، وبخاصة في خفر العهد ونقضه، وفي التلون والتقلب المستمرين: لم أتصور أن الإنسان يستطيع أن يقلد الحرياء⁽¹⁾.. صاح بهذه العبارة حين فاجأها في حضن رجل آخر في الموطن الذي اتفقت معه على أن يكون مثنوى لهما.. استكشف الخديعة بنفسه.. ظل متفوقاً منغلماً، يعتصره الألم، ويمزقه الحزن، حتى إنه لم يتمالك نفسه فأسال عبرات حرى لسبب وجيه بالنسبة له: "أبكي مثل الأطفال، حتى أخفف عن نفسي كره جميع النساء"⁽²⁾.

ثم يخلص الكاتب في النهاية إلى شيء هام جداً، وهو أن العواطف الإنسانية لا تقبل التلاعب، والحياة الجادة المستقيمة لا ترضخ للمساومة.. فهذه المرأة بعد أن مرغت عرضها في القدارة، وسلمت نفسها راضية إلى شخص محتال أتى على أخضرها ويابسها؛ نجدها تعود إليه مستنقدة مستنقدة، زاعمة أنها آتية إليه من أجل الحب، بعد أن غدر بها من توسمت فيه الوفاء والإخلاص؛ لكنه سخر منها بأن لقنها درساً قاسياً يلائم الموقف: "عدت متأخرة يا من كنت أحبها. لقد شفيت من حبك الآن.. وهل تعتقدين أنني أَرْضَى أن أطأ مكاناً كان غيري قد وطئه"⁽³⁾.

6. الحلم الضائع؛

تعالج هذه القصة مشكل الغربة والنزوح عن الوطن الأم، وما يحلم به كثير من الشباب العربي الذين يرون في أوروبا مرتعاً لإشباع

(1) المجموعة: 64.

(2) نفسه: 65.

(3) المجموعة: 66.

نزواتهم بدعوى الانفتاح، وبسبب غياب الوازع الديني والخلقي في تلك
السيار، والإباحية المكشوفة. يبهرهم بريق الفساد، ويعشي أبصارهم
لون الحياة الزاهي، فيقبلون على هذه الحياة الجديدة وقد انغمسوا فيها
بكل عواطفهم المتقدة، ناسين أن الشرق شرق، والغرب غرب؛ وإن
يلتقيا أبدا.

كثير هم الشباب العرب الذين يلفظهم جمال بلادهم، وتعافهم
مناظر طبيعتها الساحرة؛ فيمتطون الطائرة أو الباخرة، وكلهم سخط
ونقمة على أهليهم وبيئتهم، وازدراء لمساقط رؤوسهم؛ إلا أنهم
يُصعقون حين يلفون العيش في أوروبا خشناً، والسعادة الخيالية
شقاءً، واليورو أو الدولار تقابله التضحية المطلقة بالوقت، وبالصحة،
وبالكرامة الإنسانية... فالعمال العرب في أوروبا يشتغلون في قنوات
المراحيض، وفي قنوات صرف المياه، وفي معامل الغاز الكربوني الذي
تعج به المصانع والطرق.

والمفيد أن الشخصية الرئيسة للقصة خاب أملها بعد أن تيقنت
عن كذب، من أن الخارج ليس لكل الناس، وبعد أن أدركت بأن كل فرد في
البلاد الأجنبية يعمل لنفسه، والأوجود للشفقة المغلوطة المبتوثة عبر
وسائل الإعلام الأجنبية؛ إيه... إن قارعة الطريق ماوى لي، والسفر عن
طريق (الأوتوستوب) كمن ينتظر الغيث من الهجير⁽¹⁾.

وعلى الرغم من المفاجأة السارة التي تلقتها شخصية القصة،
فإنها أوهمت نفسها بأن ثمة أملاً جديداً حين تذكر هذا الشخص صديقاً
له سبقه إلى ديار الغرب منذ مدة، فاطمأن واستيقن من أنه سيجد عنده
المساعدة والطمأنينة، بيد أنه يصدم بالحقيقة المرة، ويضع بدرس أن

(1) المجموعة: 69.

ينسأما وهو أن الأنكال على الآخرين لن يُغضي بالمرء إلا إلى السراب
لأن الصديق الذي كان بالنسبة له المنقذ والملجأ لم يعثر له على أثر أول
الأمر، فما زاد على أن ردد مع نفسه في حزن مكين: تعزفتني
الضوضاء، ويحطم الانتظار أعصابي. والانتظار كالاختصار^(١).

كان يحلم بأن عالم أوروبا هو عالم السحر، والثروة، وكنوز
سليمان، وأسطورة ثعبان الذهب، قبل أن يفاجأ بعكس ذلك تماماً ومما
ضاعف من معاناته، وزاد من أكماده أن صديقه الذي كان يرى فيه
المنقذ والحامي له تخلى عن مساعدته بعد أن أضناه البحث عنه، فمازال
على أن خاطبه في لهجة مفعمة بالألم والتأثر: أين الوفاء يا صديقي ؟
.. هل تسربت إلى نفسك عادات الغرب ؟^(٢).

والخلاصة أن المهاجر أو السائح في هذه القصة وقع في ورطة
حقيقية، وسقط في وهدة عميقة لم يخرج منها إلا إلى الضياع في زحمة
أوروبا، وإلى الفناء في شوارعها الممتعة التي طالما التهمت السياح
والمهاجرين العرب، وهذا ما تختم به القصة مأساة هذا الشخص الذي
ما يزيد على القول :

البرد يشتد.

افترشت الأرض متهالكاً.

وغبت في زحمة آلام صامتاً جاهشاً بالبكاء^(٣).

7. وأخيراً تواري القمر :

قصة عاطفية يقع مثلها كثيراً، ولا سيما في سن معينة (فترة
المراهقة) حين تتفجر عاطفة الشاب والشابة بشكل حاد، فلا يملك كل

(١) المجموعة: 71.

(٢) نفسه: 72.

(٣) نفسه: 75.

منهما نفسه إلا وهو يعبر عن رغبته في أن يكون له عش دافئ يضم
الجنسين... وكثيراً ما تؤدي هذه الرغبة الجامحة بصاحبها إلى
الانحراف أو الانجراف، وقد يذهب ضحية تصرفه الطائش، حين يلجأ
إلى المثالية المطلقة، أو ينغمس في الرومانسية الحالمة !

والقصة هذه تتناول جانباً من جوانب حياة الطلبة، وما يحدث في
أيام الدراسة الجامعية من شطحات، ومواعيد بلا معنى، وصباية جارفة لا
حد لها... معظم الطلبة والطالبات يقعون في شباك بعضهم مع فرق في
درجة الوفاء عند الجنسين، حيث ينظر الطلبة إلى تلك العلاقات غالباً على
أنها غنيمة لا متناهية، على حين تعلق الطالبات عليها آمالهن
الموهومة... وتكون النتيجة أن ترتمي الطالبة في حبائل من يلوح لها أو
يلمح في أنها أجمل النساء طراً... لكن، وبعد استكشاف الحقيقة المرة
السلبية، تصدع الطالبة.. تفيق من وهمها، فإذا هي قد فقدت شيئاً
مأ... وعندئذ تنهار أعصابها، وتتبدد أحلامها، فلا تلتفي إزاءها غير اليأس
والسراب اللذين يؤديان بها إلى الانتحار، أو الانكماش على نفسها !

إلا أن المؤلف في هذه القصة أثر الحل الأسهل، حيث أزاح من
الشخصيات تلك المنحرفة بوساطة الانتحار التلقائي الذي لجأت
إليه. ثم هو بهذه النهاية لا ينسى أن يوضح حالة الرجل بعد كل خطيئة
مشتركة مع فتاة؛ حيث إنه يستتر دائماً خلف ضميره، ويسوغ لنفسه
جريته المقترفة، شأن الرجل الذي اختاره المؤلف، والذي بعد أن علم
بخبر انتحار ضحيته ما زاد على أن قال: " ما ذنبي أنا ؟ .. إنها قد رمت
نفسها في أحضاني " (1). بل إن بطل هذه القصة يحاول أن يسوغ للمتلقى
بأن ما أوقع الفتاة في الهوة لم يك صادراً عن إجبار أو قسر، وإنما كان
ناتجاً عن رغبتها الشبقية، وإقبالها التلقائي عليه: " القمر غداً منقوصاً لم

يحسب حساب الزّمن. إنّه يجب أن يكتمل في ليلة الفرح^(١). وهناك أنانية أخرى يبرزها الباث، وهي أن بطل القصة ما زاد على أن قال للفتاة بعد أن أخذ منها جوهرتها: يجب أن نضع حداً لتلك العلاقة^(٢). فتجيبه مقاطعة بنغمة رقيقة عذبة يُشتم منها التّوسّل والتّودّد: هل سئمت حبي...؟. لكنّه يظلّ متشبّثاً بموقفه، غير آبه بتأوّهاتها: يجب أن نضع حداً لهذا الأمر^(٣). فتتنظر إليه كغزالة وديعة متحبّبة، كاسرة نحوه عينيها الخضراوين، والحيرة بادية على محياها: وهل هناك نهاية لهذا الحبّ غير الزّواج؟^(٤). فيجيبها هو مستكبراً مستنكراً ورافضاً جميعاً: قمر. لم أفكر في موضوع الزّواج^(٥).

وفي خاتمة القصة نجد الشّخصيّة الذّكوريّة الأساس تسوّل خطأها لنفسها تهرباً من تأنيب الضّمير: ما جريرتي؟.. الحياة دوماً هي الحياة.. دموع.. قلوب مغبرة.. والأمل التّعيس بيد الأقدار^(٦).

وهي قصة، كما نرى، تصلح أن تكون درساً أخلاقياً رفيعاً، وأنموذجاً حياً لفتياتنا العربيّات الجامعيّات في التّروّي، وكبح جماح شهوات النفس من قبل أن تبلغ الزّبي، فتفيض على كلّ الجوانب، ثمّ لا تجد من يردعها أو يوقف سيلانها الهائج !

8. الورقة المفقودة :

تتناول هذه القصة قضيّة من أبشع القضايا التي يتخيّل فيها المجتمع العربيّ، بل المجتمع العالميّ كلّهُ، وهي قضيّة الرّشوة التي

(١) المجموعة : 82.

(٢) نفسه : 83.

(٣) نفسه : 83.

(٤) نفسه : 84.

(٥) نفسه : 84.

(٦) نفسه : 86.

صارت فعلاً قضية، وغدت شيئاً مألوفاً شائعاً، كثيراً ما أهملت بسببها واجبات، وأهدرت حقوقاً.

فبطل القصة - ضحية الرشوة - شابٌ تحصل على شهادة البكالوريا، فاغتبطت أمه لنجاحه، باعتبار أن هذه الشهادة لها تأثير كبير على مستقبله ومستقبل أسرته، حيث إن ذلك يتيح له أن يدخل طور الحياة المعطاء، حتى (يساعدها) في رتق (حاجياتها) الضرورية.

أجل، إن العمل حق للبشر جميعاً، وهذا ما تنص عليه الدساتير والمواثيق العالمية كلها، ولكن هنالك من يقف حيال هذا المبدأ، ويشترط أن تقدم له أوراق نقدية مقابل الحصول على هذا الحق المشروع. وإلا، كيف نفسر رفض إسناد المنصب الشاغر المرغوب فيه من لدن طالبه، على الرغم من سلامة الملف، واحتوائه على كافة الأوراق المطلوبة؟.. إلا إن كان ثمة ورقة ناقصة، وهي ورقة الرشوة، ولنترك هذا المعذب المعنى يحدثنا بما يعتمل في وليجته بأسلوب الكاتب الشائق: "ما هي مشكلتي؟.. كل أوراقى كاملة ضمن الشروط المطلوبة.. غير أنه ينقصني... ورقة واحدة لا أملكها" (1).

إن صاحب هذه القضية يعبر عن ذلك بألم دفين، وجرح داخلي لا ينكأ دفين. إنه لا يملك "المرهم الشاق" الذي يتيح له أن يمارس حياته كي يعيش مثل بقية البشر (2). بل لقد انتظر فطال انتظاره، وما أبشع الانتظار الذي ليس من خلفه أمل! الانتظار مدمر.

ويتناول الباحث في هذه القصة شيئاً آخر أيضاً؛ وهو مشكل المواصلات، حيث يصف الحافلة وما ضاقت به من ركب، حتى ما عادت الأجناس تتضح، فاختلط الذكر بالأنثى، وامتزجت الأطراف والأجساد

(1) المجموعة : 93.

(2) نفسه : 93.

بعضها ببعض، وهو ما أفضى بامرأة إلى التدمير وإعلاء صوتها بعد أن
عرضت للقرصن في ردفها، ولكن الذي قام بهذا الفعل المشين يجيبها
في سخرية: "ما ذا تحسبين نفسك يا ست؟ هل أنا مسؤول عندك عند ما
تشرين نفسك في هذا الزحام، بين أفخاذ الرجال!" (1).

بعد هذه الالتفاتة الفنية التي تعدّ في محلّها، والتي هي في الواقع
وصف رائع لما يجري داخل الحافلة، وبعد المعاناة الشديدة التي
تعرض لها وهو يمتطيها، وصل إلى منزله منهكاً مثقلاً ليجد والدته في
انتظاره، فتخاطبه قريّة: "لقد عدت مبكراً يا بني! .. ألم تستلم تكليفك
بالعمل اليوم؟" (2).

ارتسمت الحيرة على محيّا، وغمره الإحراج والانفعال، قبل أن
يكشف لأمّه عن الحقيقة المرة والشؤون لا تفارق المحجرين، والعبارات
التي تحاول الانفلات من بين شفثيه يمزقها الأنين: "أمّاه.. إن أوراقي لم
تكتمل.. ينقصني ورقة واحدة.. ورقة واحدة أساسية!" (3).

وهي نهاية، كما يتبدّى، صالحة لمثل هذه المواقف، حين لا يجد
المرء أمامه سوى الالتجاء إلى الجار بالحقيقة، وكشف الأوبئة التي
تنخر عظام المجتمع، حتّى يشركه الآخر آلامه وهمومه، وحتّى يأخذ من
ذلك عبرة يفيد منها لمستقبل أيامه.

وما لا نغفله من إشارة في محتوى هذه القصة، هو أنّها عالجت
مرضا طالما نخر المجتمع وحطم مبادئه ومقوماته. أضف إلى ذلك أنّ
هذه القصة يمكن أن تعالج قضية (الأكتاف أو الواسطة) فالمقام
مناسب لذلك، خاصّة وأنّ القصة يمكن أن تفسرها على أنّها تتناول هذا

(1) نفسه: 96.

(2) نفسه: 98.

(3) لمجموعة: 98.

الوباء الاجتماعيّ أو ذاك.. فالورقة التي تركها الباحثُ مجهولة تؤدي تفسيراتها إلى شعب متعدّدة، ومع ذلك فالرمز مفهوم، والحل واضح لدى المتلقّي الخبير.

وبعد، فإذا كان لا مندوحة من ذكر كلمة في النهاية، فهو أنّي قد شدّدت إلى مجموعة الأديب السباعي، ولا أدلّ على ذلك من أنّي لم أملك نفسي إلا وأنا أكتب عنها هذه العجالة، حيث حاولت أن أدرسها ملخصاً ومحللاً في إيجاز؛ ويمكن أن نختم هذه الدراسة بالتوقف عند ما احتوت عليه دلالة ومدلولاً؛

أولاً. مدلول القصص ومحاورها

إنّ مضمون قصص الأستاذ السباعي يلتزم بقضايا الإنسان العربي، ويتناول مشاكله وانشغالاته المتعدّدة، فهي من أجل ذلك نجدها تارة صورة مشرقة، ومشرقة للإنسان العربي، وقائمة تارة أخرى حين يكون الأمر معقداً، ويعوز إلى شجاعة أدبية جريئة، وصراحة نادرة، وذلك ما وضعه المؤلف نصب عينيه من أولى قصص المجموعة إلى منتهائها، حيث عالج عديداً من القضايا في غير مداراة ولا تزلف، وي طرح استفساراً لمظاهر اجتماعية غريبة وشاذة عن أصالة المجتمع العربي ومكوناته الأساس. وليس معنى ذلك أنّه اكتفى دائماً بطرح أسئلة، بل إنّ كان يتدخل غالباً ليرغم المارق عن الصفّ، فيجعله يثوب إلى الرشاد، كما هو الشأن بالقياس إلى قصة (زمن بلا رحمة)، أو يقف موقفاً مضاداً وصارماً مثل قصة (الورقة المفقودة).

وتتناول مضامين القصص، كما حاولنا أن نلخص ذلك، جوانب أخرى، لها علاقة بالمجتمع العربي، وبالشباب العربي خاصة، لأنّه دعامة الأمة وركيزتها الأساس، فوجه الأديب اهتمامه إلى هذا الشباب واقتفى سبحات أفكاره وهو يعيش بعيداً عن بلده، حيث يقبل على البلاد الأجنبية، ويتوجه نحو الأمواج الصارخة، والبدع الجارفة، فلا ينتبه إلى

نفسه إلا وقد أوشك على الانهيار، فينتفض انتفاضة قوية، ينسحب على إثرها من ذلك البلد المتعفن، ليعود إلى فصيلته العربية التي تؤويه، ومجتمعها النظيف الذي يحضنه.

وركحاً على الإشارات السالفة، فإنني أستطيع القول إنه كان متفائلاً في الخلاص من الأفكار الشائنة، والشوائب التي تسيء إلى المجتمع، وقد بدا ذلك جلياً واضحاً في أغلب قصصه، كما أن الحكمة والتأني يسمان نهاية بعض قصصه، مثل (اعذريني يا ابنتي) هذه القصة التي اعتبرها شخصياً نموذجاً لأفكاره المبتوثة عبر مضامين القصص الأخرى في المجموعة؛ وأعيد بعض ما قاله الباحث في هذه القصة: "لا تنسي تجربتي.. لا تنسي حب البشر، وإن تأخرت أياماً عن مدرستك! .. إن الذهب مثل كل المعادن.. مهما غلا ثمنه، فهو صديق التراب.. مهما طالت الأيام، سوف يبقى الحب.. سوف يعود كل صديق إلى صديقه، ويلتقي كل امرئ مع من أحب"⁽¹⁾.

ويقول في قصة (لوحة تبحث عن ألوانها): "ربما أنت لم تكوني عنصرية، ولكن قميصك هذا مخضب بدماء الشعوب المستغلة"⁽²⁾.

ثانياً. دلالة القصص أو مبنائها

لقد طبع المجموعة كلها أسلوب شائق ارتقى إلى سمو شاعري، واتسم بإيقاع داخلي رنان، حتى إن قارئ هذه المجموعة لا ينسى في كثير من الأحيان، أنه يقرأ قصة متخييلة؛ ولعل أن السرف في ذلك يكمن في طبيعة هذا الأسلوب الذي وسم جملة من قصص الأديب، ومن ذلك الخيال في:

(1) المجموعة: 15.

(2) نفسه: 71.

- حزن مدمر يعيش في صدري⁽¹⁾

- دمة تترقرق بين أجفاني.. نفسي تهتف بحيرة⁽²⁾

- هدير السيارات يصم الأذان⁽³⁾

- فقدت زهوري وضيعت عطر الياسمين⁽⁴⁾

- أخادع الكرى وأجاهد الأرق.. ما نعت مقلتي بنوم⁽⁵⁾

ومما يعزّز جمالية الأسلوب ورونقه توظيف التشبيهات الكثيرة

التي جاءت في معظمها إبداعية؛ ومنها:

- أتمدّد كالطوفان⁽⁶⁾

- ويرضخ للعيش متطفلاً كالنبات الصحراوي⁽⁷⁾

كلمة ختامية

إن مجموعة "أقنعة من زجاج" تجمع إلى جانب عمق المضمون، وسموّ الفكرة: روعة التصوير، والدقّة في اختيار الكلمات.. ولم يقع تذبذب إلا في مواطن قليلة، مثلما أشرنا إلى ذلك في معراض الحديث عن قراءة المجموعة.

(1) المجموعة: 15.

(2) نفسه: 71.

(3) نفسه: 18.

(4) المجموعة: 23.

(5) نفسه: 29.

(6) نفسه: 41.

(7) نفسه: 53.

(ملحق)

قراءة نقدية تحليلية لـ "جنازة الأم العظيمة"

للأديب الكولومبي ماركيز

استفتاح

قام الأديب الناقد محمود منقذ الهاشمي بترجمة قصص ماركيز⁽¹⁾ (Marques)، وقد أهدى إلي، مشكوراً⁽²⁾، نسخة منها. وبغض النظر عن التنويه بمزايا الترجمة وأثرها على الفكر والحضارة العالميين، وقيمتها بالنسبة للعالم العربي، وما تتيحه من تلقيح للفكر العربي وإثراء له، ومجارة التطور الذي يشهده عالم القصة على وجه الخصوص، والطفرات الكبرى التي يختصرها من الزمن.

فإن الإقدام على نقل صورة من الأدب العالمي لروائي ذائع الصيت، يعد في حد ذاته أمراً ذا أهمية بالغة، لأنه يسهم في الحوار بين الأدبيين العلمي والعربي من جهة، ويثري الجانب الفني للسرديات العربية من وجهة أخرى.

وتضم هذه المجموعة ثماني قصص قصيرة هي :

- قيلولة الثلاثاء.
- يوم من هذه الأيام.
- ليس في هذه البلدة لصوص.
- احتفال بنصر بالتسار.
- أرملة مونتييل.
- يوم واحد بعد السبت.
- الورد الاصطناعي.
- جنازة الأم العظيمة.

وأول شيء ارتأيت إيضاحه، هو أن تناول الأعمال الأدبية وتشريحها بإزاء المتلقي، والتعرض لها بالنقد مما يزهد فيه الدارسون على أياكنا هذه،

(1) ولد غابرييل (غارسيا ماركيز) في 6 مارس، سنة 1928م بقرية أركناكا الساحلية التي كثيراً ما تقمصت شخصية ماكوندو الأسطورية. ينظر: ماركيز رائد الواقعية السحرية للدكتور عبد الله حمادي، نشر: المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.

(2) نشر: دار الجليل، دمشق - ط 1 / 1983م.

وهو ما فسح المجال رحباً لبعض الأقلام لعمل عملها، وتتطاول على أعمال أدبية قد لا تعي منها إلا بعضاً من كل، وهذا مع تجني الصحافة أحياناً على الأدب، حيث تقوم بنشر كلمة لا تعدو عموداً واحداً من إحدى صفحاتها قد تكيل فيها التهم باطلاً^(١) أو تهيرق العسل إزاء قلمي (مبدع) ما، زاعمة أن ما أنتجه لا نظير له في بلده إن لم نقل في العالم كله، مما يعود بذاكرتنا إلى مفهوم القدامى للشعر حين كانوا يؤثرون شاعراً على آخر بيت شعري فقط صدر عنه، فتصدر عنهم أفعال تفضيل متنوعة: أغزل بيت.. أشجع بيت.. أمدح بيت.. أكذب بيت.... قالت العرب. وهذا التمثيل الذي استشهدنا به ما ينبغي أن يُفسر على أنه تجن على أولئك أو محاسبة لهم بعد أن مضت على مفاهيمهم قرون طوال، وإنما رمنا التنبيه بأن العمل الانفرادي لم يك في يوم من الأيام تمثيلاً حقيقياً لفن من الفنون.

قراءة لجنازة الأم العظيمة :

بعد هذه التوظئة نعود إلى العمل الأدبي الذي نريد تناوله، فنتفق مع بعض النظريات النقدية التي ترى أن الرواية أو القصة يصعب إن لم نقل يتعذر تلخيصهما ونقل مضمونيهما بلغة غير اللغة الأصلية التي حرر بها العمل السردي، وذلك لأن الدارس يتحويلة العرب من لغته الأصلية إلى لغة أخرى، يكون قد أباد ذلك العمل، باعتبار أن القصة مجموعة عواطف وأحاسيس ذاتية لها ارتباط بحنايا مؤلفها وفكره، فكيف يتيسر لنا قدماً أن يعبر التعبير نفسه وينجح في نقل ما رغب الكاتب الأصلي في أن يبلغه إلى المتلقين؟ على أن هذه الملاحظة ما ينبغي لها أن تحول دون قراءة المترجم وقراءة الدارس لهذه المجموعة ومحاولة تضليل حجمها في سطور.

(١) هناك هستيرية تصيب بعض (الباحثين) أحياناً فيطلقون أحكاماً على غيرهم، ويرفعون أنفسهم فوقهم درجات، كما حدث بالقياس إلى ندوة نشرت بجريدة الشعب في شهر مارس من سنة ١٩٨٥م، حيث زعم أحد المشاركين فيها أن الأدب الجزائري الحالي يجب أن يشطب من الوجود، ولا يحتفل إلا بأدب السبعينيات، أي أدب زمانه... هو يريد أن يقول لعجلة التطور والحياة: قفي مكانك لا تبرحيه... فهل تراها تستجيب لعله يرضى !؟

مصاعب الدراسة :

لقد وقفت موقف المتوجس إزاء تناول هذه المجموعة، لأنني أدرك أنها خُطت بقلم أديب عالمي اخترق السدود، وحطم الحدود الأوروبية ونظريات النقاد الأوروبيين، وأطلق عليهم من أفق أمريكا اللاتينية وبالضبط من كولومبيا بقنبلته التي فجرت أمخاخ الأدباء في الشمال، فشهدوا له بالتفوق، ومنح جائزة نوبل على هذه الرواية التي اكتسبت شهرة عالمية.

وإذا كانت هذه ضريبة الشهرة، وسلاح بلوغ القمة، فإنها من ناحية أخرى ليست باباً حديدياً يُقفل من دون الفراء، لأننا نعتبر أن ما يكتب ثم يلقى به إلى مخالب الطباعة لتتخطفه العيون، قد تتمرد على سلطة الباث وتغزو من أسره ذلك أن المبدع تشبّهه بثمار شجرة أنت أكلها، أو بسنابل قمح استحصت أنت رسالتها وأكملت مهمتها. وصار من الإجماع والإلزام أن نزيح هذه الفاكهة عن الشجر، ونحصد السنابل للذهاب بها إلى البيادر حتى يتجدد الغرس، وتتبعث الحياة من جديد في الموسم التالي. والمتلقي يتقبل عطية الباث وبنات أفكاره بعد أن عهد بهما إليه، سواء أكان ما قدمه هشاً طازجاً أم حلواً ناضجاً، لأنه يعيش معه زماناً قد يطول وقد يقصر، ولكن في الحالات كلها، لا مندوحة له من تذوق ما جناه له الباث من بستان أفكاره، ومن حقل نتاجه ! ثم يجرب بعدئذ مدى الأثر الذي يخلقه هذا الإبداع في نفسه... وحينئذ، تختلف الأحكام، وتتعدد التوجهات في

(1) نريد بها روايته الشهيرة "مائة عام من العزلة" التي أشهرته حتى أساءت إليه حسب اعتقاده، فكرمته الأكاديمية السويدية يوم الخميس 21 أكتوبر 1982م، ومنحته أكبر جائزة للأدب... وبيع منها في الأرجنتين وحدها 200 ألف نسخة. أضف إلى ذلك أن هذه الرواية تُرجمت إلى إحدى وثلاثين لغة... ولكن، لم كل هذه الشهرة والتقدير لعمدة عالم من العزلة؟ إن تلك في تصور عبد الله حمادي بسبب العزلة المشتركة بين مؤلف الرواية وأدياء قارئه، باعتبار أن "عزلة ماركيز هي عينها" التيهان الذي طالما عكسته أعمال كافكا (Kafka) أو تلك المأساة القائمة التي طالما توحى بأجوائها أعمال جويس (Joyce)، أو الألم الإنساني المتجذر الذي تقرره معاناة (دوستوفسكي DOSTOEVSKI) - المرجع السابق، ص 21.

التقويم. ومع ذلك، فإنّ هذا الاختلاف والتضارب ما ينبغي لهما أن يدفعانا إلى الانفعال أو السخط، لأنّ الاختلاف مؤشر على الكمال ! .

المنهج النقدي للدراسة :

من أين سننطلق في تحديد المنهج النقدي لهذه المجموعة القصصية؟ إنّ الجواب شائك وعسير، ولكن ليس مستحيلاً، لأنّ المنهج الأصلح مطلقاً هو المنهج التكاملي الذي يتناول جوانب الاجتماع والفنّ واللغة والجانب الإيديولوجي، وهذا مع الذّوبان في طبيعة العمل الأدبي كي يحيط بمغمضاته قبل أن ينفصم عنه ليشرع في تشريح هذا العمل الأدبي ويتعمّق في التّأويل وما وراء الكلمات، ويكشف عما هو مخبوء من وراء المعنى.

وبالنسبة لنا، فسنلتزم ببعض ما أشرنا إليه، مع تركيزنا على تناول الجوانب المكوّنة لهذه المجموعة القصصية، والتي تتمثّل في المضامين الإنسانيّة والاجتماعية في القصص.

مضامين القصص :

إنّ ثمة شمة عامّة، وسمة إجمالية تطبع هذه القصص؛ وهي أنّها مثقّلة بالهموم، ومترعة بالمآسي، ولكنّ هذه الهموم وتلك المآسي ليستا من النوع الذي يؤرّق صاحبه أو يسيل العبرات، وإنّما يشعر المتلقّي بنوع من الطمأنينة والحيوية أحياناً حتّى وإن كان الموضوع يشرح قضية لها علاقة بالعواطف أو الحنايا؛ ونحاول أن نوضح ذلك من خلال الومضات الآتية :

أ- ففي القصة التي تتصدّر المجموعة والتي تحمل عنوان " قيلولة الثلاثاء " يصف الكاتب حالة أمّ وابنتها وهما تبارحان قريتهما عن طريق امتطاء قطار متآكل العربات، يجتاز بهما المسافات البعيدة عبر

الغلات والخلوات، والجفاف الملون بالرياح العاتية التي تملأ خياشيمهما بسخام ليس لهما حيلة في إبعاده طالما كانت ستارة النافذة في مقصورتهما لا تستجيب للإغلاق نظراً للصدأ الذي ران عليها... ولم يكن في طريقهما أثر للخضرة أو الحياة باستثناء مزارع الموز التي انتشرت هنا وهناك في مكان ما، لكنها كانت مثل المرأتين تشعر بالغربة، وتشكو الوحدة ! .

بلغتا مقصدهما في وقت حرارة شديدة منعت الحافي والمنتعل. توجهتا من فورهما إلى بيت القس تبغيان شيئاً ما!.. بيد أنهما لم تصلا إلى مكالمته إلا بصعوبة شديدة، لأنه كان مستغرقاً في نوم عميق.. طلبت المرأة منه أن يسلمها مفتاح المقبرة لتتمكن من زيارة ضريح ولدها (كارلوس سنتينو)، مما أثار عجب القس الشديد، فهذا الاسم يذكره بفتى قتل هنا في الأسبوع الماضي برصاصة امرأة تعيش وحيدة بعدما حاول اقتحام منزلها ! ..

ب - وفي قصة يوم من هذه الأيام يعالج الكاتب عينة من عينات المجتمع تتجلى في طبيب أسنان يدعى (أوريليو اسكوبار)، ويعرفنا مسبقاً بأنه ليس طبيباً بالشهادة، وإنما آلت إليه هذه المهنة عن طريق التجريب.. أ بكر إلى عيادته في الساعة السادسة صباحاً، وطفق يقلب بعض أطقم الأسنان الاصطناعية التي ما تفتأ مزروعة في قوالب الجص.. وما هي إلا ساعة أو بعض ساعة حتى طرق عليه باب ابنه الذي كان قائماً بدور المساعد، وأخبره أن العمدة يرغب في زيارته، لكن الطبيب رفض استقباله، وقال لابنه : - أخبره أنني لست هنا.. لكن العمدة تجاهل موقف الطبيب وألح في الدخول.. وحينئذ، فكر الطبيب في أن يرذيه برصاصة. غير أنه كظم غيظه، وقدّر أن ما أصيب به من توجع وألم في

ضررته خير جزاء له على ما اجترحه في حق قريته. يقول الطبيب وهو يقوم
بتزج الضرر - المسوسة للعمدة: "الآن ستدفع ثمن قتلانا العشرين"⁽¹⁾.

ج - أما في قصته الثالثة : ليس في هذه البلدة لصوص ، فإن الكاتب
يطرق مشكلة الضياع لدى بعض البشر، وهذا الضياع يتمثل في شخصية
(داماسو) الطائش الذي لا يعود إلى بيته إلا مع فلق الصبح، ومع ذلك كانت
زوجه الحنون (أنا) تقضي الليل بساعاته الطويلة تنتظر أوبته، فرجع إلى بيته
هذه المرة وهو يحمل في وفاضه صرة. فكّت رباط هذه الصرة، فإذا هي تعثر
داخلها على ثلاث من كرات "البلياردو" .. استلقى بكل ثقله إلى جنبها وهو ينفث
دخاناً من سيجارته، ثم التفت إليها في تحسّر وقال : "لم يكن هناك سواها،
وقد كنت في الدّاخل زهاء ساعة"⁽²⁾. لكن، حليته حذّرتَه من أنّه كان يمكن أن
يموت ... وراح الحوار بينهما ينبش في مخاطرته بنفسه من أجل هذه التّوافه ..
ويبقى السّارق مختفياً يوماً وليلة لم ير أحدا ولم يلتقه أحد، في حين تبرز زوجه
للاستطلاع، فتستكشف أن ثمة نقوداً أيضاً سرقها زوجها، ولكنه يقنعها بعد
عودتها إلى المنزل أنّه لم يك في الدّرج إلا خمسة وعشرون بيسو. ويدور
الحديث بين سكّن البلدة، فتقول إحدى النّساء: "ليس في هذه البلدة لصوص"⁽³⁾
.. وبذلك يطمئن السّارق الأصلي بعد أن تحولّ نظر الشرطة نحو أحد الأجانب
من الزّنوج الذي يُطارَد بقساوة، ويُمسك به في وحشية.

بعد فترة من التّحقيق، يؤوب (داماسو) وهو باسم الثّغر ليطمئن
زوجه بأنّ الشّيخ صاحب قاعة اللّعب استسلم للأمر الواقع وسيبتاع
كريات جديدة، وهذا ما شجّعهُ على أن ظلّ ينتقل من بلدة إلى أخرى
ليسطو في كلّ مرة على كريات "البلياردو" ممّا يجعل حرّمه تحذّره بأنّه
من الأكيد أن سيلقى حتفه في أثناء إحدى هذه المجازفات بنفسه !

(1) جنازة الأم العظيمة، ص 19.

(2) نفسه، ص 21.

(3) نفسه، ص 26.

وقع خصام عنيف بين (داماسو) وزوجه بسبب رفضها قرصه
أو منحه ما لديها من نقود، فبارح غرفته إلى غير اتجاه أول الأمر، ثم
قارنته رجلاً نحو ملهى راقص ليلتقي إحدى خليلاته التي تضيفه
للعشاء والشراب، وتغدق عليه الجنس بدون حساب! وبعد أن أمضى
الليلة كاملة معها، عرضت عليه المكوث وإياها طوال هذا اليوم، لكنه
رفض وسمته مرفأ البحر ليشهد مع الآخرين نقل الزنجي في زورق يبحر
به إلى حيث يساق نحو مصير مجهول! .. وهناك يلتقي زوجه التي
تعطف عليه في حذب، وتدعوه في حنان دافئ إلى البيت كي يستريح
ويبدل ثيابه... وبعد هذه الحادثة بأيام، يفكر (داماسو) وزوجه في
إعادة الكريّات المسروقة بطريقة شيطانية لا تنكشف معها فضيحتة.
وفي أثناء توجهه إلى باعة البلياردو لتنفيذ خطته تحت جناح الصرّيم
وهو يسرق من خطواته، ويضلل من شخصه؛ فوجئ بوجود صاحب
القاعة، فلم يجد معدي من أن يسلمه الكريّات المسروقة... بيد أن الرجل
لم تسره توبة السارق؛ بل قال له هازئاً: حسناً، سنذهب إلى العمدة،
وليس بمقدار ما يكون المرء لصاً يكون مجنوناً!

د - قصة صانع أقفاص: قضى نصف شهر في صنع قفص،
وكان يحلم، بعد ما انتهى، أن سيبيعه بستين بيسو... حمله بين يديه
متجهاً به نحو أحد الأثرياء البخلاء... ونظراً لجودة صنعه ودقة إتقانه،
فإن الطلبات انهالت عليه من مختلف الأغنياء في امتلاكه؛ عارضين عليه
المبلغ الذي يقترحه. حين وصل إلى دار الغني، لقيه بتجهم وجحود،
ورفض أن يدفع له ولو ثمناً بخساً فيه...

وكان من الجائز لماركيز أن يجعل هذا الصانع يتقبل الأمر الواقع،
ويتجّه بقفصه نحو زبون آخر، ولكن الحبكة القمعية اقتضت من القاص
أن يؤزّم الموقف، حيث يتعلّق ولد الغني الصغير بهذا القفص؛ ضارباً

برجله، مزجراً بصوته وشكاته وعبراته جميعاً، وإزاء هذا الوضع، لم يكن بوسع (بالتسار) غير الاستسلام لتوسلات الطفل، حيث يقدم له القفص مجاناً هدية له، ليتبخر بذلك حلمه ظاهرياً، أما في الخفاء، فقد زعم لأصحابه أنه باع القفص بستين بيسو. وهذا الادعاء كلفه غالباً بعد أن فرح الندامي لنجاحه، ولكنهم اشترطوا عليه أن يدفع عنهم ثمن العشاء والشراب، فلم يصارحهم بالحقيقة، وأصر على مزعمه، حتى إذا انفض أصحاب من حوله، لم يلف لا ثمن العشاء، ولا ثمن الشراب.. فعاقبه صاحب المطعم بأن حجز ساعته في مقابل ما أكل أصحابه رهينة... خرج يسير على غير هدفي قبل أن يرتطم رأسه المتخم بابنة الكرمة بجدار، فتفككت لوالب عقله، وسقط في عنف على الأرض، فكان وضعه الذي يبدو عليه كما لو أنه فعلاً قد فارق الحياة.

هـ - قصة "أرملة مونتييل" : يتناول ماركيز فيها موت ثري يدعى (خوسيه مونتييل) وافاه الأجل المحتوم، فاغتبط الناس لاحتضاره، وأحبوا المنون لأنه خلّصهم منه ومن أفعاله الخسيسة، فقد كان يشتغل عينا للعمدة الجديد الذي هو حلقة متواصلة في سلسلة الديكتاتورية، وإرضاء لمونتييل، يقوم بطرد كل الأغنياء إلى خارج المدينة ليبقى وحده يتقلب في النعم، ويتطرز بالحُل، والغريب أنه لم يك من الراسخين في الغنى، وإنما عُرِف عنه أنه كان فقيراً لا يملك شيئاً بدليل أنه "أمضى نصف حياته جالساً بثوبه الداخلي" أمام مطحنة الأرز التي يملكها⁽¹⁾... وبعد أن قام ذاك العمدة الموصوف بالطغيان والتجاوز، بثقب أبواب سكان البلدة عن طريق رصاص تطلقه شرطته تهديداً لهم، قرر هؤلاء الأثرياء مبارحة المدينة، ولكنهم قبل أن يرتحلوا عنها، ابتاع منهم (خوسيه) أراضيهم وماشيتهم بثمن حدّده بنفسه⁽²⁾. وحين استغنى، أرسل ابنتيه إلى باريس، وتمكّن من أن يحصل لابنه على منصب قنصل في ألمانيا.

(1) المجموعة، ص 69.

(2) نفسه، ص 70.

وقد تجلّت مظاهر التّشفيّ في هلاك خوسيه، في عدم تقديم العزاء لعائلته، ولم يشهد جنازته إلا نفر قليل؛ بل إنّ ابنتيه وولده لم يكفّوا أنفسهم حضور الجنازة، واقتصروا على إرسال برقية تعزية لوالدتهم لم تكلفهم أكثر من عشرين دولاراً... وبعد الانتهاء من مراسيم الدفن، ومضيّ أيّام الحداد، أخبر الموكلّ بالحسابات التجاريّة زوجته بأنّ خزائن زوجها مفلسة. فذهلت الأرملة لهذا الخبر، وطلبت من أولادها المقيمين بالخارج أن يبقوا حيث هم، ولا حاجة إلى أن يعودوا إلى البلدة بعد أن انتهى كلّ شيء.

و- يوم واحد بعد السبّ: تنطلق هذه القصة نحو اتّجاه معاكس للترتيب الطّبيعيّ للقصص... تبدأ أحداثها بعد أن تستكشف السيدة (ربيك)، وهي أرملة، أنّ ستائر منزلها كلّها ممزّقة شرّ ممزّق، فتتوجّه من فورها إلى عمدة البلدة لتقدّم شكوى ضدّ الأطفال الذين أتوا هذه الفعلة. بيد أنّها تُفاجأ بأنّ ستائر البلدية نفسها في حالة تمزّق شبيهة بستايرها. وتصادف العمدة نفسه وهو يحاول رتّق ما انشق منها، وهو الذي صحّ خطأها حين أنبأها بأنّ الطّيور هي التي ألحقت هذه الأضرار، وليس الأطفال مثلما توهمته هي، وتعلم منه الآن فقط أنّ الطّيور قد نفّقت بشكل مرّيب، وهذا الأمر الغريب لاحظته القس في الكنيسة، والمتجول في الشّارع، ممّا جعل هذا المشكل محور أحاديث النّاس في كلّ مكان...

وينتقل بنا الكاتب إلى الكنيسة ليجعلنا نعيش معه الحوار الدّاخليّ للقسّ وهو مستسلم لشطحاته الخياليّة التي طوّحت به بعيداً، ثمّ يطالعنا على أنّ هذا القسّ رُدّ إلى أرذل العمر حتّى غدا لا يعلم شيئاً ممّا يدور حوله، وهذا أدّى بأنصار الكنيسة إلى المطالبة بتعويضه، ولاسيّما بعد أن زعم في هذياناته المختلفة أنّه رأى الشّيطان!

ويستغرق المؤلف في وصف القس ناسياً أو متناسياً الموضوع الأساس للقصة، ويستطرد أكثر من اللازم فيصف تحركاته الكسلى، ونومه الثقيل، وتفكيره المخبول، وهندامه المشوش، وطريقة تناوله الطعام، والحالات الغريبة التي تصدر عنه، وجولاته اليومية نحو السكة الحديدية، والتي في إحداها ألقى طائراً على وشك الاحتضار، ما يفتأ به رمق من الحياة، فقصد به دار الأرملة (ربيكا) بأمل إنقاذه، لكن الأرملة ما تكاد تلمسه حتى يفارق الحياة، فيحمله الكاهن بين يديه مذعوراً وهو يكمل خطاه نحو المحطة. وهناك يفتح الكاتب للكاهن صندوق تداعياته المتتالية اللانهائية.. وحين يُمضى الجوع يعتزم على التوجه إلى أحد المطاعم الشعبية، لكن القطار يفوته.. وحينئذ، يضطر لقضاء الليلة بعيداً عن مأواه، فتعود به تخیلاته إلى الكنيسة، ويتسمر على والدته التي ما تعود أن يذرها تقضي الليلة وحيدة، تنتقل تداعيات القس إلى أمه وما تكون تفعله الآن، هذا في الوقت الذي يذكره منظر والدته بسنوات صباه الأولى، وتذكره الآلام التي قاستها، والمتاعب التي أقعدتها، وما هو المصير الذي آل إليه حالها بعد كل هذه الخدمات التي قدمتها له... كان عليه أن يقضي ليلته في فندق متواضع، وفي الصباح يستفسر النادل إن كان بالمدينة قدأس، لأن اليوم يوم أحد.

ومن هذه الإشارة ينتقل بنا المؤلف إلى حجرة الأرملة (ربيكا) التي قد تكون ما تبرح مستغرقة في تطيرها من احتضار الطيور المتتالي.. ومع كل ما كانت تعيشه من هواجس واضطرابات، فإنها لم تقصر في الذهاب إلى الكنيسة لتقول لها الخادم إن القس قد جنّ، إذ إنه بعد زعمه بأنه رأى الشيطان منذ خمس سنوات؛ ها هو ذا يصرّح بأنه رأى اليهودي القاتل، وتنتهي القصة بموت العجوز (ربيكا).

ز - "الورد الاصطناعي" : وتتناول حادثة ليست ذات شأن كبير،
تتلخص في أن الفتاة (مينا) تستيقظ مبكرة للتوجه إلى القداس، لكنها
تفاجأ بأن ثوبها المحتشم قد قامت جدتها بغسله وهو لما يجف بعد،
مما يحول دون قيامها بهذه الشعيرة... ويحتدم الحوار بين الجدة
العمياء وحفيدتها لتفجير الصراع بين الشخصيتين... ويتخلل ذلك
بعض الأحداث الثانوية (كثرة وجود الفئران الميتة في المنزل.. إلقاء
رسائل في المرحاض كانت أصلاً محفوظة في مكان آمن...)

وتنتهي القصة باحتمام الصراع بين الاثنتين، حين تتهم الجدة
حفيدتها بأنها كانت على موعد مع شخص علمت فيما بعد أنه لم يعد له
أرب فيها، فأزهدا رحيله عنها في الخروج، وتدافع الحفيدة عن نفسها
بعبارة وقحة متوبلة، لتترك الجدة في هيئمة مع نفسها.

ح - "جنازة الأم العظيمة" : وهي قصة خيالية ضاربة في التخيلات
الغريبة، وتتسم بإبهام يتعذر معه فك لغزه، بطلتها امرأة أثرت بفضل
حكمها لمملكة (ماكوندو)، وحين فارقت الحياة، شهد جنازتها الآلاف
المؤلفة من المتزلفين ورجال الحكومة والمقربين منها وذوي المصالح
معهما في حياتها، حتى تعذر التجول في (ماكوندو) بسبب الزجاجات
الخاوية، وأعقاب السجائر والعظام المنخورة، والكؤوس والأسمال
والغائط الذي خلفه الحشد الذي جاء لحضور الدفن⁽¹⁾.

ونتيجة لحكمها المطلق في الأسرة واستحواذها على كل شيء فيها،
فقد زاوجت الحلال بالحرام، واختلط المحرم بالمباح، فتزوج الأخوال
حفيدات الأخوات، وتزوج أبناء الخال عماتهن، والإخوة زوجات الإخوة⁽²⁾.

(1) المجموعة، ص 70.

(2) نفسه، ص 106.

وبفضل تسلّطها، فقد آمن كلّ امرئ في المملكة بأنّ الأمّ العظيمة هي مالكة المياه الجارية والسّاكنة، ومالكة المطر والقحط وطرقات المنطقة وأعمدة البرق، والسّنّوات الكبيسة، والموجات الحرارية، وهي باختصار شديد السيدة المطلقة في مملكتها وصاحبة الأمر والنهي فيها، وليس باستطاعة أحد أن ينازعها ملكها، أو يناقشها فيما تُصدره من أوامر وقرارات^(١).

ونظراً لجبروتها وطغيانها، فقد اعتقد الناس أنّها لن تموت أبداً، وانتقلت إليها العدوى من هذا التمثّل من البشر السدّج، فسيطر عليها هي نفسها هذا الإحساس، حيث حدّدت لنفسها سلفاً أنّ عمرها سيستمرّ قرناً على الأقلّ، وهذا ما جعل طبيبها الخاصّ يوجّه كلّ عنايته إليها طوال أسابيع ثلاثة. بيد أنّه في النّهاية استسلم أمام تحدّي الموت لعلاجه. أقبل الكاهن العجوز الذي تعذّر عليه صعود درجة واحدة من سلّم الطابق الأوّل، بكّة الوصول إلى الطابق الذي كانت تحتضر فيه. لذلك حمّله عشرة من أقوى رجالها إلى حيث ترقد ليقوم بتطهيرها! ..

كانت هذه الأمّ تحتفل بعيد ميلادها كلّ سنة، فتُدبّح المواشي في السّاحة العامّة، وتعزف أنغام الموسيقى طوال ثلاثة أيّام تكون هي غارقة في أريكة وثيرة تخطّط غالباً لزواج العشّاق من عائلتها للموسم القادم، وينتهي ذلك الحفل بنثر قطع معدنيّة على الحشد؛ تُلقى بها عليهم من شرفتها.

وقبل أن تلفظ الأمّ العظيمة أنفاسها الأخيرة أملت على الموثّق قائمة ممتلكاتها، سجّلها في تقرير عدد صفحاته أربع وعشرون، ثمّ انتقلت إلى إملاء قائمة بممتلكاتها السريّة وصوتها صافٍ ضائع في شتات الذكريات... قالت :

(١) المجموعة، ص 108.

الثروة التي تحت الأرض، والمياه الإقليمية وألوان السورس،
والسيادة الوطنية والأحزاب التقليدية، وحقوق الإنسان، والحقوق المدنية،
وزعامة الأمة، وحق الاتهام، والجلسات الطائفية، ورسائل التركية،
والمدونات التاريخية، والانتخابات الحرة، وملكات الجمال، والكلام المبهم،
والمظاهرات الهائلة، والشابات المتميزات، والسادة الواسيمون،
والعسكريون المطيعون، وصاحب السموّ اللامع، والمحكمة العليا،
والبضائع ممنوعة الاستيراد، والسيدات المتحررات، ومشكلة الطعام، ونقاء
اللغة، وضرب المثال الجيد، والصحافة الحرة غير المسؤولة، و...⁽¹⁾

وبعد أن يستعرض المؤلف مراسيم هذه الجنازة ومئات الألوف
الذين حضروها إما تشفيّاً وإما تملقاً وإما مباهاةً يخلص إلى القيل إن
ورثتها تقاسموا ممتلكاتها وجسمها لما يبرد بعد في لحده ! .

ويختتم قصته بأن كل الممتلكات العريضة التي استولت عليها في
حياتها تقاسمها ورثتها، ولم يبق منها إلا كرسي أسنده أحدهم أمام
المدخل لتروى من فوقه قصة هذه الأم العظيمة، وهي درس ومثال
لأجيال المستقبل⁽²⁾ .

ولا يغفل ماركيز قيمة الحرية التي عادت إلى سكان المملكة
جميعاً بعد ما طفقت تتعفن تحت الوطيدة الرصاصية.

المقاربة النقدية

بما أن هذه المجموعة تنطلق من أرضية واحدة هي التشهير
بالطبقة الحاكمة الديكتاتورية، أو الطبقة التي أثرت في المجتمع على
حساب المستضعفين، تقابلها الطبقة المسحوقة التي لا تملك حولاً ولا

(1) المجموعة، ص 116.

(2) نفسه، ص 125.

قوة، وإنما تظلّ تنتظر التّغيير المستمرّ، والفرج المرتقب، وهي أيضا وصف صادق لمجتمع انهار بفعل البؤس والتّهميش والانحراف، فانتشرت بين أهله الأوبئة، وعمّت الموبقات حتّى صارت شيئا عاديا مثلما قرأنا ذلك في قصة "ليس في هذه البلدة لصّ" ، حين يعود (داماسو) مخمورا بعد أن بات في حضن فاجرة، ومع ذلك تستقبله زوجته بحنان، وكأنّ شيئا لم يكن!... والمهم أن تشابه هذه القصص دلالة ومدلولاً، يجعلنا نتناولها جملة، مع تركيزنا على بعضها، ووقفنا عند الخصائص العامة لها.

الحبكة في القصص

إذا استفتحنا الحديث في هذه القراءة بقصة "قيلولة الثلاثاء" ألفيناها قد أفرغت من قالب التآزم، واختلط فيها الحدث بالحبكة الفنية، وانعدم فيها الحوار، كما أنّها أهملت الحلّ الحاسم، وإنما أشارت إلى بعض ما قد يؤول إليه الأمر فحسب؛ من ذلك مثلاً: "لاحظ الناس... هؤلاء الناس تجمهروا في الشارع من أجل ماذا؟ هي مظاهرة ضدّ منكر ما؟ أم هي احتجاج وغضب على سياسة حكّام هذه المدينة ورجال دينها من القساوسة؟... هل علم الناس بحدسهم أن هذه المرأة تنتمي إلى القتل (اللص)، فأقبلوا نحوها يحاولون الانتقام منها هي أيضاً بعدما بعثت لهم بمجرم تسبّب في زعزعة نظامهم؟... تلك أسئلة لن تجد لها أجوبة.

ثمّ الصّراع الذي يشوّق المتلقّي ويدفعه إلى الإقبال على العمل الإبداعيّ مفقود بدوره، ممّا يجعل القصة رتيبة باردة بدون نهاية حاسمة، وبدون مقدّمة مشوّقة. ذلك أن المألوف في القصة، وإن اعتُبر ذلك تقليدياً، أن تخضع لشروط متواضع عليها لا مدعاة لذكرها. ونستطيع القول إنّ ثمانين بالمئة من القراء يشترطون في

القصص أن تكون جلية المعاني، واضحة المرامي، ولا سيما أننا في عصر زهد معظم المثقفين في القراءة، ونبتذ كل ما من شأنه أن يسبب له هوساً في دماغه وفكره!

والغريب أن ماركيز يرى بأن "قيلولة الثلاثاء" أفضل أعماله مجتمعة^(١)، لكن هذا لا يعدو أن يكون من باب الترويح لما هو رديء من أعماله، في تصورنا.

أما في قصة "يوم من هذه الأيام" فإنها بسيطة التركيب، ساذجة المعالجة، ولا يشفع لها إلا التصوير الذي أضفاه الكاتب على شخصية القصة الأساسية، وهي تتناول حدثاً ربط بخيط شد أوله طبيب الأسنان، وشد آخره العمدة الذي هو زبونه، كما سبقت الإشارة إليه في التلخيص. وفي هذه القصة حاول المؤلف أن يدخل نوعاً من الصراع بينهما، وركز أكثر على عنصر الشر أو روح الانتقام المغروسة في نفس الإنسان. بيد أنه في الآخر يرضخ الطبيب لموازين الخير ومقاييسه اللذين تفرضهما مهنته.

وتُختم القصة بطريقة باردة تارة أخرى، وبدون انفعال المتلقي أو تجاوبه مع سياق الأحداث.

وفي قصة "ليس في هذه البلدة لصوص": يتناول ماركيز آفة من آفات المجتمع التي كان قد أنبأ عن عاقبتها الوخيمة في القصة الأولى من مجموعته؛ وهي آفة السرقة؛ إلا أن الأحداث التي استخدمها كانت مملة. وقد كثر فيها الحشو والوصف الزائد، كما استطالت هذه القصة أكثر مما ينبغي (73 ص)، ولو كان الموضوع ذا أهمية لغفر للكاتب تطويله وتفصيلاته للجزئيات، لكنه ظل يحوم حول بطل هذه القصة

(١) غابرييل غارسيا ماركيز رائد الواقعية السحرية، بلينيوميندونا، ترجمة الدكتور عبد الله حمادي

(داماسو) الذي يسطو على ثلاث كريات، ثم يجعل المتلقي يتعرف على سيرته السيئة من خلال قيامه بتبديل بذات الليل كما يبدل جواربه. ويفهم من مجريات حوادث القصة مدى التفسخ الأخلاقي والضياع اللذين كان يعيش فيهما (داماسو) الذي كانت له زوج، وكانت حاملاً، ومع ذلك فلم يك يستنكف من ارتياد علب الليل (الشعبية)!!... هو فقير معدم، بيد أنه يستطيع الوصول إلى بذات الليل عن طريق حذر إحداهن عليه.. ومتى كانت البغي المحترفة على هذه الدرجة من العطف على الرجال أو على المجتمع ؟

وحين ينتهي المتلقي من آخر كلمة في القصة، لا مزية في أنه يتساءل مع نفسه بإلحاح: من هو داماسو هذا؟ لماذا كان يمشي في هذه السبيل؟ إن التمطيط في القصة لم تك من وراءه طائفة، ذلك أن إحدى التفاصيل الزائدة التي أثقل بها القصة لم تجد في التعريف بشخصيتي القصة الرئيسيتين: داماسو - أنا (بصورة خاصة).

وتكاد النهاية فيها تكون تقليدية، حين يقبض على اللص، باعتبار أن مثل هذه النهايات مألوفة في عالم الواقع الخيالي. وهناك غمزة أخرى، وهي: من أين للص بهذه الطيبة وهذا الضمير؟.. كيف يعرض نفسه لمخاطر حين يقرر إعادة الكرات؟.. ثم... يستسلم للعدالة بهذه السهولة، مع أنه، مثلما وصفته زوجته، حيوان ؟

وفي قصة "احتفال بنصر بالتاسار" نجدها تتطابق مع المثل العربي: "رضي من الغنيمة بالإياب". وقد طرق في هذه القصة حدثين بارزين هما: طيبة بالتاسار وكرمه على الرغم من بؤسه وفاقتة، وفي المقابل: نجد شخصية (مونتييل) الغني ظاهرياً والبخيل حتى على عياله، حيث إن طفله يرغب في القفص، لكنه يصفعه ويُنحيه بعيداً عنه في سخريّة، مما يثير شفقة بالتاسار، فيهب إياه مجاناً. أما الطرف الثالث في

هذه القصة فإنها زوجة بالناسار التي كانت في المنزل تنتظر بصبر نافذ أوبة زوجها ومعه ثمن القفص لتحل تلك النكود مشاكل ومشاكل.

والنهاية هنا، فيها مفاجأة بالنسبة للزوجة القابعة في بيتها وهي تغني أغنيات زهو وانفراج فإذا الصدمة تصيبها بعد أن يعود الزوج إليها بخفي حنين... وهذا النوع من القصص له مثل في بعض ما قرأنا للعرب في هذا الفن، مما يجعل توارد الخواطر قائماً متواصلاً^(١).

ومثل هذه القصة لا ريب في أنها تحارب البورجوازية المهترئة التي تشكو العري، وتخشى الفقر بصورة علنية... لذلك ينهي هذه القصة بالاضاء على مونتييل في القصة التالية... ويلجأ الكاتب فيها من جانب آخر، إلى تفاصيل بيئية يريد من ورائها إفراغ البورجوازية من القيم، فيفصح عدم وفائها حتى لأدنى الناس إليها حين يوظف شخصيات الولد والبنيتين في صورة الجحود والنكران لأبيهم الذي ضحى من أجلهم، وعادى الآخرين في سبيلهم، وأشبعهم حتى أتخمهم. ومع ذلك... وماركيز هنا بلا ريب، رام أن يخطر كل من يشاكهون (مونتييل) بأن العقوق والتمرّد هما أحسن ما ينبغي أن ينتظروه من أبنائهم أو أقرب المقربين إليهم، ناهيك عن الطبقات الاجتماعية المستضعفة التي تشنّ هؤلاء وتضمّر لهم غلاً علقمياً. ولكن صفة البخل التي كانت راسخة في حياة الوالد انعكست على الأولاد حين ضنّوا بدفع ثمن تذكرة لحضور جنازته، بل اقتصروا على إرسال برقية تعزية لوادئهم يصفها ماركيز في سخرية لاذعة: "وكان بوسع المرء أن يرى أنهم كتبوها وهم واقفون، بالحبر المتوفر في دائرة البرق، وأنهم مزّقوا العديد من صيغ البرقيات قبل أن يعثروا على كلمات قيمتها عشرون دولاراً"^(٢).

(١) تنظر قصة الأشياء تفقد لونها الأدبي إبراهيم سعفان، ملحق الهلال "الزهور" ع. ٩ ص 34، 37، 75 جنازة الأم العظيمة، ص 66.

(٢) المجموعة، ص 20.

ويستخلص المتلقي من قراءة هذه الفقرة مدى ما كان يربط الوالد بأبنائه من علاقة واهية كانت نتيجتها الحتمية هذا الذي حدث، وحتى الوالدة لم تتحسر على عدم حضور أولادها، بل شجعتهم على ذلك !

ويستعرض بعض العادات والتقاليد الراسخة في كثير من المجتمعات، على غرار تطير بعض الخلق من عبارات أو أخبار أو ألوان ونحوها، حيث أنبأنا عن تطير الأرملة من دخول أحد خدمها وفي يده مظلة مفتوحة، فنهرته زاجرة: "أغلق المظلة، كل ما نحتاج إليه بعد كل ما أصابنا هو أن تدخل المنزل بمظلتك المفتوحة".

ويشرح وضعية هذا البورجوازي الذي تحايل على كل الأغنياء في بلده ليبعدهم خارج المدينة، كي يخلو له الجو وحده... ينحنيهم من طريقه بحيلة شيطانية تذكرنا بالعنت الذي طبقه الاستعمار الفرنسي على المزارعين الجزائريين الملاك، حين لجأ إلى تجريدتهم من ممتلكاتهم ظلماً وزوراً وعدواناً.

كما يطعم قصته هذه بسخرية مريرة من بنت البورجوازي التي تخبر أمها عن أتفه شيء استقطب انتباهها، ولكنه بالقياس إليها شيء في قمة الحضارة مع أنه رذالة الحضارة، تقول في إحدى رسائلها لوالدتها وهي مسحورة بما ترى: "تصورّي، إنهم يضعون أكبر وأجمل قرنفة في مؤخرة الخنزير!"⁽¹⁾

الوصف التقريري

يثقل المؤلف بعض قصصه بالأوصاف التقريرية التي لا تضيف جديداً للقصة القصيرة، نلفي ذلك خصوصاً في قوله يصف جواً علاقته واهنة بالموضوع الرئيس للقصة كقوله: "بعد ظهيرة يوم متألق انهمرت

(1) المجموعة، ص 72.

فيه الأمطار دون رعد، وحين انتهى المطر، نظر من النافذة إلى الحقل
المنهك من الاغتسال الحديث^(١).

بيد أن المؤلف أحياناً يسمو إلى تصوير جميل كقوله في القصة
نفسها متحدثاً عن القسّ العجوز: أدرك ثقله الكامل: ثقل جسده، وثقل
ذنوبه، وثقل عمره^(٢)، أو كقوله في هذه الصورة الكلية: حين ابتلع
أول لقمة من هذا الجو الذي كان كثيباً وممتلئاً بالديكة^(٣)، ومثل ذلك
قوله: أخبره ومض من الاستبصار المعجز أنه بدأ يختبر أعظم يوم في
حياته^(٤)، وكقوله في قصة ليس في هذه البلدة لصوص عن
داماسو: وفتح البريق البريم السري للنهر تحت القمر حقلاً من
الأشواق في عقله^(٥).

ومن الواضح أن الوصف التقريري يجرّ إلى المباشرة في
العناوين أيضاً، كقصة "أرملة مونتييل". فالعنوان هذا لا يتفق مع ما
يشترطه النقد في أن العنوان يجب أن يكون إيحائياً وإيضاحاً للفكرة
العامة للعمل الفني، ويجب أن يكون نصف الفهم، وهذه المباشرة قد
أطفت نور النص وشنقته ظاهرياً.

السلبية في الشخصية

إن الشخصية القصصية عند (ماركيز) كثيراً ما تكون جامدة،
والمُتَّفِق عليه، أن الشخصية القصصية، لكي تؤثر في المتلقي، لا معدى
لها من أن تتلفع بالحياة، وتتخلّى بوشى التدفق. أما إن راحت تسير على

(١) المجموعة، ص 77.

(٢) نفسه، ص 90.

(٣) نفسه، ص 91.

(٤) نفسه، ص 91.

(٥) نفسه، ص 91.

نمط آلي مستسلم للأمر الواقع كما هو في معظم القصص، فإن ذلك يجعلها مشلولة جامدة؛ ويتضح ذلك في:

- "قيلولة الثلاثاء": تستسلم المرأة المعجز بعد أن يهلك والدها في إحدى مغامراته الليلية، وبدلاً من أن تبحث عن سبيل لأخذ الثأر أو تدافع العدالة، فإنها تطمع في شيء بسيط؛ هو زيارة قبره!

- "يوم من هذه الأيام": بعد أن يقدم لنا المؤلف شخصية طبيب الأسنان، وحنقه وغيظه وتفكيره في الانتقام من العمدة، فإنه يتراجع حين يكفي بقوله وهو ينزع له ضرسه: "ستدفع ثمن قتلانا العشرين⁽¹⁾". فهل يهنا المجتمع إن خلصناه من الأشرار والمجرمين، أم يرضى أن ننزع ضرساً لأحد الظالمين له؟! وبكل بساطة، تلطف جذوة الغضب، ويتغلب العقل والإنسانية على النزق والمخاطرة؟

- "ليس في هذه البلدة لصوح": يستسلم (داماسو) تلقائياً وهو يحمل مفاتيح سجنه بيده!... ثم لا يفعل شيئاً وهو الشخص المخيف الذي كان يتحرق شوقاً إلى خصام الآخرين (زوجته / خليلته / أصحابه...!)

- "احتفال بنصر (بالتاسار)": يقضي (بالتاسار) وقتاً طويلاً لصنع قفص أخذ منه كامل وقته واستأثر بكل اهتمامه حتى تجاهل نفسه فلم يخلق لحيته. وكان يحلم بأنه سيبيعه بستين بيسو، ثم سيصنع مليون قفص.

وهذا الأسلوب في التفكير الضارب في عمق الخيال، له ما يقابله في تراثنا العربي، ونعني بذلك أسطورة "الراعي والجرة"، لكن "بالتاسار

(1) وجد ماركيز مسوغاً وتعللاً لذلك، ويعترف بقوله: "تحتّم عليّ أن أكتب القصة بالبساطة التي تحدث لي بها جدائي في لهجة غير مضطربة، أسوة بلهجة جدي اللذين لزمتهما حتى عندما كان العالم حولهما يهدّد بالانهيار". مجلة الفكر التونسية، م. 6، ص 70. ولكن هذا التبرير يرفضه الفنّ، باعتبار أن القواعد الفنية هي التي تخلد الإبداع، بالإضافة إلى عوامل أخرى.

لا يحصل على شيء... ويؤوب إلى بيته مكسور العواطف والنفس،
بعد أن زعم لأصحابه أنه باعه بأكثر مما كان يتوقع، فينتهز هؤلاء فرصة
(تراثه) ليُجبروه على دفع ثمن العشاء والشراب، وهو فارغ الجيب!!
- "الورد الاصطناعي" : تفشل الفتاة في الارتباط بحبيبها بعد
المراسلات المتعددة التي كانت بينهما حتى كوّنت تلك المكاتبات ركاماً
جعلتها تضطر لإخفائها في صندوق... وهلم جرا...

والملاحظ أن نهايات القصص تخيم عليها القنامة والحزن
دائماً، وليس ثمة قصة في المجموعة تتفجر بإشراق ابتداءً من
"قبولة الثلاثاء"، ومروراً على "يوم من هذه الأيام"، وليس في
هذه البلدة لصوح، و"احتفال بنصر بالتاسار"، وانتهاءً بقصة
"أرملة مونتييل".

تبقى إشارة أخرى، وهي أن المؤلف ركز على الهموم
الإنسانية والبيئية، فهو تناول حياة الفقراء واليتامى،
وعيشهم النكد، وظروفهم القاسية كما سعى في مجموعته هذه
إلى تشريح المشاق التي يكابدها هؤلاء في التكيف مع الطبيعة
المسيطرة عليهم، ومع البيئة المختلفة التي تصرعهم تارة
وتصرعونها أخرى... بل كان الكاتب أكثر تفاؤلاً حين جعل
أبطال قصصه لا يخشون على أطفالهم من القشرات بعد ما
الفتهم والفوما، ومع الحشرات الأخرى.

الزمن والبيئة في قصصه

يتضح الإلحاح على إصرار المؤلف على الزمن من خلال ذكره
اليوم، والساعة، وربما التاريخ أحياناً، وفارئ المجموعة يخرج
بنتيجة بيئية، وهي أن الزمن لا يدُمُّه في معظم قصصه، يقول عن موت
بطل قصة (خوسيه مونتييل) : "مات خوسيه مونتييل في الثاني من آب

1952م في الساعة الثالثة بعد الظهر نتيجة غضب ونوبة كان الدكتور حذر منها⁽¹⁾.

ويقول عن موت الأم العظيمة: عاشت اثنتين وتسعين سنة، وماتت في جو القدااسة أحد أيام الثلاثاء من أيلول (سبتمبر)⁽²⁾.

وقد أكثر من ذكر شهري ~ آب - أيلول ~ (أوت - سبتمبر) وأيام الثلاثاء والخميس والسبت... ولعل لهذه الأيام والشهور صلة ببعض نظراته الشخصية إلى التطير أو السعد⁽³⁾.

أما بالنسبة للبيئة المكانية: فإنها نقلت إلينا ظاهرة الجو الساخن أبداً، وذكر كل ما ينتج عن ذلك من أوساخ وقاذورات، واحتضار للحشرات. وقد تسبب في هذا الوضع اليأس والضنك، والإهمال الكلي من المسؤولين على هذه البيئة أو تلك؛ ففي قصة ~ الورد الاصطناعي ~ تقول الحفيدة لجدتها: إنها فنران...⁽⁴⁾.

وفي قصة ~ ليس في هذه البلدة لصوص ~ يقول: وضعت الفتاة الأسمال في صندوق خشبي، وأنامت الطفل داخله، ثم وضعت الصندوق على الأرض. قال (داماسو) : ستأكله الفنران⁽⁵⁾.

وظاهرة الفقر التي طرقها وكشف عنها بتفصيل منثورة عبر ثنايا قصصه كلها مثل قوله : ~ ورفعت المكواة عن الموقد لتتمكن من تسخين القهوة⁽⁶⁾.

(1) المجموعة ، ص 66.

(2) نفسه، 106.

(3) يراجع في ذلك "بلينيوميندوثا" - ترجمة: د. عبد الله حمادي

(4) المجموعة، 102.

(5) نفسه، ص 27.

(6) نفسه، ص 23.

وقوله في موطن آخر من قصصه أيضاً كانت الغرفة تعزف من أجل زيون واحد⁽¹⁾.

الحركية في القصص

سبق لنا القيل إن معظم القصص في هذه المجموعة تتسم بالجمود والرتابة، ولكن هذا الحكم تنقلت منه قصة ليس في هذه البلدة لصوص⁽²⁾ التي نجد فيها (داماسو) بطل هذه القصة، يعتاز بحركة دائبة، فقد استفتح اليات قصته عنه برجوعه من المقهى وأنهاها بعودته إليها، حيث كانت الخاتمة؛ وكأنه رام أن، يثبت المقولة الشائعة: إن المجرم يحوم دائماً حول مكان جريمته. ولكن هذه الحركية، وإن عرقتنا بمشاعر البطل، فإنها لم تضي لنا جوانب من حياته الاجتماعية والثقافية، أو حتى شخصيته التطورية... والواقع أن القاص كان سينجح أكثر، في تصورنا، لو لم يكثر من الإطناب والالتواء. ذلك أنه تناول منحي واحداً من مناحي البطل، ضارباً بالتفاصيل الأخرى عرض الحائط. وكان من الجائز أن يسهم ذلك في تكملة عوامل نجاح هذه القصة، بيد أن التمطيط أفقد قصته هذه الميزة... أضف إلى ذلك أن الحدث بسيط لا يهز مشاعر المتلقي، زادت في برودته الحبكة البسيطة التي تناول بها المؤلف هذا الحدث، حيث إن المتلقي يقف موقف المتفرج من (داماسو) لا يحبه ولا يبغضه، لا يحقد عليه ولا يشفق، مع أن المؤلف في الحبكة القصصية أن تتسم بدرامية الحدث، باعتبار أنها هي التي تهيج ذهن المتلقي، وتخدر فكره، وتؤجج عاطفته، أما إن خلت القصة من الجانب المذكور فإنها تكون أقل تأثيراً وأضعف نجاحاً.

(1) المجموعة، ص 45.

السّخريّة الفنيّة

تفيض قصص ماركيز بكثير من العبارات التي يُستشفّ منها الاستهزاء والتّهكّم؛ فيقول في قصّة قيلولة الثلاثاء: "كان على يديه من الشّعْر أكثر ممّا يكفي لتفسير ما فقدّه من شعر رأسه"⁽¹⁾. ويقول عن أحد القساوسة: "وكان يجلس مرّتين في الأسبوع من أجل الاعتراف، ولكنّ خلال سنوات عديدة لم يعترف أحد"⁽²⁾.

والقصّ حافلة بمثل هذه العبارات التي تكاد تطبع أسلوب الكاتب ولاسيما لدى الحديث عن الطبقة الأرستقراطية.

توظيف الأسطورة

يتجلّى توظيف الأسطورة أكثر في قصّتيه (يوم واحد بعد السبت - جنازة الأمّ العظيمة)، وهو يشير في الأولى إلى بعض الرّموز بعيدة العمق كالطيور الميّتة التي أفلقت الأرملة "ربيكا" وقسّ المدينة، والعمدة، وصاحبة النّزل، وكلّ مقيم في تلك الجهة... وليس ثمة تفسير لذلك، لكنّ القسّ يفسّره بأنّه كان نتيجة لاجتراح النّاس الذّنوب، ولخروجهم عن طاعة الرّبّ وتعدّيهم على الحرّمات، أو هي تحذير لهم لكونهم لا يصدّقون كلّ ما يتلقّون من تعليمات كنسيّة، علي حين يفسّرها شيوخ المجتمع وعجائزه بأنّها ناجمة عن سخط الله عليهم بعد ما زعم الكاهن المخبول أنّه رأى الشّيطان منذ سنوات، وأنّه الآن قد رأى "اليهودي التّائه"!!.

أمّا في القصّة الأخرى، فإنّ الأسطورة في ثناياها أوضح، حيث ابتدأت بها وانتهت بها؛ قال في مطلعها: "هذا الكلّ المتشكّكين في العالم

(1) جنازة الأمّ العظيمة، ص 12.

(2) نفسه، ص 78.

هو الوصف الحقيقي للآم العظيمة العاملة المطلقة لمملكة ماكوندو التي عاشت اثنتين وتسعين سنة، وماتت في جو القداسة في أحد أيام الثلاثاء من أيلول الماضي^(١).

إن الآم العظيمة أسطورية، ترمز إلى استحوادها على كل شيء في هذا الوجود، وقد مرت بنا القائمة الطويلة لممتلكاتها التي تتحدد بدءاً من البحار والثروات تحت الأرض، وانتهاءً بالأشجار والأزهار وملكات الجمال !! ..

ثم تتضاعف الأسطورة والرموز أكثر في تشييع جنازة هذه (الأم العظيمة) حين أقبلت الملكات الوطنيات لكل الأشياء؛ يقول ماركيز عنهن: كن يسرن تتقدمهن الملكة الكونية، ومن ملكة قول الصويا ملكة التسرع الأخضر، ملكة الموز، ملكة طعام البكة، ملكة شجر الغوافة، ملكة جوز الهند، ملكة اللوبياء، وكل الملكات الأخريات اللواتي حُدفن لئلا يجعلن هذا الوصف متداولاً حتى السأم^(٢).

مهما يكن، فإن أسطورة (الأم العظيمة) استلقتها المؤلف من الحياة، وهو يرمي بها إلى حتمية زوال الديكتاتورية والمنكر والبغي، وعودة الحرية إلى الأرض ولو بعد حين! .. كما تنفّس القوم الصعداء بعد النير الذي طوق رقابهم لمدة ليست بالقصيرة... إنها نهاية لا جرم منها لكل متجبر ظالم!

الأسلوب

خلا أسلوب المؤلف من الشعرية أو كاد، مما جعل هذا الأسلوب واقعياً محضاً من حيث الوظيفة اللغوية والجمال الأدبي، ولكن هذا

(١) المجموعة، ص 106.

(٢) نفسه، ص 128.

الحكم لا يُراد به خلوّ قصص ماركيز من كلّ صورة كلّية أو جزئية، لأنّ قصصه في الواقع تكتنفها بعض الأدوات التي توحى إلى عبارات الشّعْر والبهاء الأدبي؛ من ذلك ما نلّفه من إحياء في قوله: "وفي الجانب الآخر من الشّارع، في الطّوار الذي تظلك أشجار اللّوز"⁽¹⁾ حيث يشير هنا إلى اشتداد الحرارة في منتصف النّهار. وفي قصّة "ليس في هذه البلدة لصوص" يقول: "حين رآته أنا ينظر إلى نفسه في المرآة قبل أن يخرج، وعليه قميصه الأحمر ذو النّقوش المربّعة، شعرت أنّها عجوز وقذرة"⁽²⁾. وتبدو الكناية هنا واضحة من تخوّف أنا من هجران زوجها لها. ويقول في القصّة نفسها: "وكان من الواضح أنّه سيكون أسعد لو كان له ذيل بالإضافة إلى السّاقين والذّراعين"⁽³⁾. وفي العبارة كناية عن الحيوان، وهذا شبيه بقوله: "أنت غبي" لا تدرك أنّ هناك بديراً كاملاً"⁽⁴⁾.

ويقول في قصّة "قيلولة الثّلاثاء": "ظهرت امرأة عجوز كان لها بجلدها الشّاحب جدّاً لون الحديد"⁽⁵⁾.

وفي قصّة "ليس في هذه البلدة لصوص" نعثر على تشبيه طريف يبغى من وراء توظيفه الإشارة إلى فقدان المشاعر الإنسانيّة عند شخصيّة هذه القصّة المتمثّلة في (داماسو) حين تقول له زوجته في هجّة: "إنّ لك مشاعر حمار"⁽⁶⁾.

(1) المجموعة، ص 11.

(2) نفسه، ص 28.

(3) نفسه، ص 46.

(4) نفسه، ص 49.

(5) نفسه، ص 11.

(6) يراجع م.ن. ص 22.

وفي القصة نفسها يقول متحدثاً عن كرسى قديم تعود الناس أن يجلسوا عليه إلى الطاولة للعب (البلياردو) قبل أن تُسرق الكرات، ثم فقد الجالسون عليه، فذكره ذلك بالرجل الذي يفقد زوجته ويصاب بالتوهم، حيث يصفه بأنه أشبه بأرمل حديث⁽¹⁾.

كلمة أخيرة

إن قصص ماركيز القصيرة لا ترقى إلى أعماله الطويلة، ولا سيما روايته الشهيرة "مئة عام من العزلة"، ولعل أن ذلك هو ما جعل الأنظار تتسمر على هذا العمل الكبير ولا تحتفل بأعماله المتمثلة في السرديات القصيرة. ومما أسهم في نجاحه هناك، وعدم توفقه هنا، هو أنه يتميز في كتاباته بالجمل الطويلة، والإطناب، والإلحاح الزائد على الوصف في الشخصيات، وهذا عنصر يتطلبه العمل الروائي لا العمل القصصي؛ وعلى سبيل المثال، فإن نجيب محفوظ، على شهرته الروائية، لم يبلغ شأو الشهرة التي بلغها في الرواية.

وأخيراً، فإنه من البديهي جداً أن يحالفنا التوفيق في جنس أدبي، ولا يحالفنا في جنس أدبي آخر، ولكن من غير البديهي أن نظل ندور في حلقة مفرغة، ونصر على الخطأ.

(1) إراجع م. س. ص 32.

خاتمة

لقد تبدى لنا من محاور هذا البحث أن السرديات ولاسيما الرواية والقصة القصيرة قد حظيت باهتمام الدارسين في العالم العربي، ونالت مكانة لم تبلغها الفنون الأخرى، باعتبار أن السرديات هي وليدة عصرها وبنت دهرها، على الأقل من حيث البنية والتأليف، مما أدّى بالقراء إلى الإقبال عليها وتلمس الجوانب الخيالية والأسطورية والواقعية في ثناياها، وذلكم التزامح على قراءتها والإطلاع على الجديد منها أفضى إلى تنافس المبدعين في إنشائها و التنويع في منهاج تحريرها والارتقاء بها إلى مصاف الفنون الغربية، والتطوير في الرؤية والتجديد في الشكل، وهذا كله كان دفعا قويا للباحثين والمتلقين معاً، وتزايد المنتمون إلى هذا النوع الأدبي حقاً وباطلاً

لكن وبالرغم من السلبيات التي انجرت عن هذا الإقبال على السرديات، فإن النتيجة كانت رائعة حيث ظهرت عناوين روائية متعددة، ونبغت أسماء جديدة تبوّأت مكانة فيها محاولة تجاوز ما كتب قبلها، أما كتاب القصة القصيرة فهم لا يحصون عدداً، ويتجاوزون في الجزائر وحدها نصف الألف، وهذا ما نتج عنه ظهور عشرات المجاميع القصصية، وطففت على الساحة عشرات الأسماء التي استطاعت أن تفرض وجودها وتثبت قدمها في هذا الفن.

ولقد حاولنا في هذا الكتاب أن ننقل جانباً من نماذج هذه السرديات بعد أن حللناها بتفصيل غالباً، وأجهدنا أنفسنا في استنباط قضاياها الفنية، وهذا مع اعترافنا بأن المناهج تختلف والاجتهادات تتطور، وما قمنا به من محاولات تقريرية للمدونات السردية قد لا يرضي بعض المتلقين، وهو ما يدفعنا إلى التأكيد، بأننا لسنا أوصياء على أحد، وما عبرنا عنه كان صادراً عن نية خالصة، وقراءة واعية، وصرامة منهجية.

وعلى الله قصد السبيل

قائمة المصادر والمراجع

What is the meaning of the word "theology"?

أدب التّحدّي السياسيّ في المغرب العربيّ: د. سيد حامد
النّساج، دار الرّأي - بيروت، ط 1 / د.ت،

الأدب المقارن: د. محمد غنيمي هلال، دار العودة / دار الثقافة /
بيروت - دون تاريخ.

الأدب والغربة - د. عبد الفتاح كليطو - دار الطليعة للطباعة
والنشر - بيروت، ط 1 / 1982م

أقنعة من زجاج (مجموعة قصصية): نادر السّبّاعي، شر: المطبعة
العربيّ - حلب، سورية - 1982م.

ألبريس: تاريخ الرّواية الحديثة ص 469 لأ ترجمة: جورج سالم لأ
منشورات عويدات: بيروت - باريس - ط 2 سنة 1982م.

الأنفاس الأخيرة (رواية) : محمد حيدار، نشر: م. و. ك -
الجزائر 1985م.

البحر ينشر ألواح (رواية) : محمد صالح الجابري، نشر:
المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط 3 / 1984م.

بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة : فريد أنطونيوس مكتبة:
الفكر الجامعي،

جريدة "الشعب" الجزائرية الصّادرة في 10 جمادى الأولى
1414هـ (26 أكتوبر 1993م)، ع. 10213.

جريدة (القادسية) العراقية الصّادرة في 25 أبريل 1987م

جريدة الشعب (الجزائرية) الصّادرة بتاريخ 03 يناير 1991م ع. 4445.

جريدة الشعب (الجزائرية) ع. 6285 بتاريخ 11 يناير 1984م.

جنازة الأمّ العظيمة (مجموعة قصصية) : جابريل غارسيا

ماركيز، ترجمة : محمود منقذ الهاشمي، نشر: دار الجليل، دمشق -
ط 1 / 1983م.

الرواية - ترجمة : مرزاق بقطاش، المؤسسة الوطنية للكتاب -
سلسلة المكتبة الشعبية.

الشراع والعاصفة (رواية): حنا مينه، نشر: دار الآداب - بيروت،
ط 3 / يونيو 1979م.

ظلال مضيئة. مكتبة النهضة المصرية ط 1 - سنة 1963

غابريل غارسيا ماركيز رائد الواقعية السحرية: بلينيو ميندونا،
ترجمة الدكتور عبد الله حمادي، نشر: مكتبة البعث بقسنطينة، الجزائر.

فاروق خورشيد: هموم كاتب العصر

فان تيفم (VAN TIGME): المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا،
ترجمة فريد أنطونيوس - منشورات عويدات - بيروت.

في التنظير والممارسة: د. حميد لحمداني - عيون المقالات، الدار
البيضاء (المغرب) ط 1، 1985م.

القبر المجهول أو الأصول (رواية): أحمد ولد عبد القادر، نشر:
الدار التونسية للنشر، تونس 1984م.

القرآن والقصة الحديثة: أ. محمد كامل حسين، دار الكتب (البحوث
العلمية) - ط 1 / بيروت 1970م.

القصة التونسية القصيرة: محمد الهادي العامري، دار بوسلامة
للطباعة والنشر والتوزيع، تونس 1980م.

القصة الجزائرية القصيرة: د. عبد الله ركيبي، الدار العربية
للكتاب / المؤسسة الوطنية للكتاب 1983م.

لهيات امرأة أرق (رواية) : رشيد بوجندرة. ط: المؤسسة الوطنية
للكتاب - ط 1 سنة 1985 م.

مجلة "الأقلام" العراقية، ع. نوفمبر - ديسمبر 1986 م.

مجلة "الوان" الجزائرية - العدد 55 سنة 1983.

مجلة (رصيف) المغربية، السنة الأولى 1989 م، ع. 3، 4.

مجلة الزهور (ملحق الهلال) ص : 28، ع. 07 يوليو 1974 م.

مجلة الهلال المصرية، عدد أوت (أغسطس) - سنة 1969 م.

مجلة الهلال - عدد يوليو 1976 م.

مجلة الزهور (ملحق الهلال)، ع. 9.

مجلة دراسات عربية، ع 1 نوفمبر 1972 م.

محاضرات في الثقافة والمجتمع : د. محمد السويدي، ديوان
المطبوعات الجامعية، (الجزائر) 1985 م.

مدخل إلى نظرية القصة : للمرزوقي / شاكر، ديوان المطبوعات
الجامعية الجزائر / الدار التونسية للنشر - ط 1.

معالم القصة الروسية : فرجينيا وولف، (ضمن كتاب: فن الأدب،
ترجمة يوسف ثروة - دار الكتاب العربي - بيروت.

نحو رواية جديدة: آلان روب جريب، ترجمة: مصطفى إبراهيم
مصطفى - دار المعارف بمصر - د. ط / د. ت.

النقد التطبيقي التحليلي: عدنان خالد عيد الله، - دار الشؤون
الثقافية العامة - الطبعة الأولى 1968 بغداد،

النقد والحرية: خلدون الشمعة، منشورات اتحاد الكتاب العرب -
دمشق 1977 م.

نماذج من القصة الجزائرية المعاصرة في 250 صفحة من الحجم
الصغير - ط. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع - مطبعة أحمد زبانة -
الجزائر - دون تاريخ.

هل الأدباء بشر ؟ : د. موسى الحسيني، دار العلم للملايين - بيروت
ونصيري من الأفق (رواية) : عبد القادر بن الشيخ - دار الجنوب
للنشر - ط 1 تونس 1984 م.

الفهرس

سیدنا

رسالة القاصّ و الآفاق المستقبلية للقصة القصيرة في الجزائر	09
- نظرة عن القاصّ والقصة	11
- رسالة القاصّ	13
- أثر النقد في توجيه القاصّ	17
أ- الحبكة الفنية	21
ب- اللغة القصصية	22
الحدث عبر اتجاهات القصة القصيرة الجزائرية في الثمانينات	25
أ- الاتجاه الاجتماعي	32
تحليل القصة (النموذج) للمجموعة (أ)	41
ب- الاتجاه السياسي	43
القواسم المشتركة لهذا النوع من القصص	45
تحليل النصّ	46
ج- القصص الرمزية	50
وقفه ختامية	58
إطلالة على القصة القصيرة في الغرب الجزائري	75
أولا - الأصوات	78
بنية القصة	80
نظرة إجمالية عن القصة	84
ثانيا - شجر العليق	85
بنية القصة	86
كامة مجملة عن القصة	88

89	ثالثاً - الفئران والحلم
90	* - الشخصيات
92	التصوير
93	* - الحبكة
94	رابعاً - ويجيء الموج امتداداً
94	* - اللّغة والعبارات
97	خامساً - موسى وصالح والسلطان الأكل
98	* - اللّغة
99	* - الأسلوب
100	* - الشخصيات
101	تشكيل القصة
103	البنية السردية في رواية الأنفاس الأخيرة لمحمد حيدار
106	أولاً: البناء المعماري للرواية
115	ثانياً: الأحداث
116	ثالثاً: الشخصيات
123	رابعاً: الصّراع
124	خامساً: وجهة نظر الراوي أو السّارد
126	سادساً: الحوار
129	سابعاً: الحبكة
131	ثامناً: النبرة
133	تاسعاً: المعجم الفنّي

147	ملحق لشخصيات الروائية (مرتبة على الحروف الأبجدية)
149	التجاوزات و الهوس الجنسي في رواية "ليليات امرأة لرق"
156	أ - التجاوزات اللفظية :
159	ب - التجاوزات الانحرافية :
163	ج - الإلحاح والتكرار
164	د - الإباحية
168	هـ - الأحكام المهزوزة
170	و - التعليق الأخير
173	التجربة الروائية الجديدة في الأدب العربي الحديث
175	أ - نبذة مختصرة عن الرواية الجديدة
178	ب - تجارب الرواية الجديدة في العالم العربي
182	1 - "البحر ينشر ألواحـه"
183	2 - "القبر المجهول أو الأصول"
185	3 - "الشراع والعاصفة"
187	4 - "الأنفاس الأخيرة"
191	قراءة في المجموعة القصصية أقنعة من زجاج لنادر السباعي
193	1 - أقنعة من زجاج
197	2 - زمن بلا رحمة
197	3 - اعذريني يا بنتي
198	4 - لوحة تبحث عن ألوانها
199	5 - ذات الوجه الآخر

199	6 - الحلم الضائع
201	7 - وأخيراً تواري القمر
203	8 - الورقة المفقودة
209	(ملحق) قراءة نقدية تحليلية لـ "جنازة الأم العظيمة" لماركيز
213	مصاعب الدراسة
214	المنهج النقدي للدراسة
214	مضامين القصص
223	المقاربة النقدية
224	الحبكة في القصص
228	الوصف التقريري
229	السكينة في الشخصية
231	الزمان والبيئة في قصصه
233	الحركية في القصص
234	السخرية الفنية
234	توظيف الأسطورة
235	الأسلوب
239	خاتمة
241	قائمة المصادر والمراجع
247	الفهرس

طبع بمطبعة دار هومة - الجزائر 2014

الجزء 1 - حي لايرويار - بوزريعة - الجزائر

الهاتف: 021 94 41 19 / 021 94 19 36

الفاكس: 021 94 17 75 / 021 79 91 84

www.editionshouma.com

email: info@editionshouma.com



دار
همزة

لأطباء عفو النشر والتوزيع

إلى غير ذلك من الطباعة والنشر

الطبعة الأولى: ٢٠٠٩
الطبعة الثانية: ٢٠١٠

www.edhmodimexa.com

e-mail: info@edhmodimexa.com

ISBN: 978-9961658444



9 789961 658444